3 1761 06184455 1

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

H. Willich
Baukunst der Renaissance in Italien

·I·

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Stuttgart; Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Privatdozent Dr. **E. Diez**-Wien; Privatdozent Dr. **K. Escher**-Zürich; Konservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-Halle; Professor Dr. **W. Friedlaender**-Freiburg; Professor Dr. **A. Grisebach**-Breslau; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **H. Jantzen**-Freiburg; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Prof. Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **J. Strzygowski**-Wien; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

ArtA
W

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN

BIS ZUM TODE MICHELANGELOS

VON

DR. ING. HANS WILLICH

a. o. Professor an der Technischen Hochschule in München

I

Sechstes bis zehntes Tausend

ACADEMIA

NA
520
W3
v.1

471533
18.2.48

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

LIBRARY
AUG 19 2005
UNIVERSITY OF TORONTO

COPYRIGHT 1914 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

Vorhalle des Findelhauses in Florenz
begonnen 1421 von F. Brunellesco
(Photogr. Alinari)

Einleitung.

Das Werden des Stils in Florenz und seine Grundlagen.

Die große Neuerung in der Baukunst, die innerhalb eines Jahrhunderts die ganze Welt erobern sollte, entstand zu Florenz um 1420 in einem kleinen Kreis von Künstlern, darunter Brunellesco, Ghiberti, Masaccio und Donatello, aber wie man annehmen darf, nicht ohne den Einfluß von Humanisten und wissenschaftlich gebildeten Kunstfreunden. Der Gedanke, das Altertum auch in der Baukunst zu reproduzieren, da es nach Burckhardts Wort „längst ein Ideal alles Daseins war", ist von Gelehrten, Malern und Bildhauern, nicht etwa von Baumeistern vom Fach ausgegangen, vielmehr ganz ohne deren Mitwirkung ins Werk gesetzt. Das ist eben das Charakteristische an der neuen Bewegung, daß sie von Außenseitern begonnen, einen völligen, plötzlichen Bruch mit der mittelalterlichen Bautradition bedeutet. So scheint es wenigstens uns Zurückschauenden; daß der Bruch minder gewaltsam war, als es uns vorkommt, daß ältere Kunst noch lange fortlebte, wird öfters erwähnt werden müssen.

Von allen Künsten sind die bildenden, von den bildenden ist die Baukunst am meisten von der Überlieferung abhängig, am wenigsten befähigt, Zeitströmungen rasch zu folgen. Das kommt vornehmlich daher, daß der Baumeister am meisten theoretische und praktische Kenntnisse braucht, bis er selbständig anfangen kann zu bauen. Infolgedessen wird die Schule und die Schulung auf ihn auch die stärkste Macht ausüben. Dazu tritt die Vererbung des Handwerks in der Familie, der feste Zusammenschluß in den Zünften, die ihn in konservative Richtung drängen müssen. Die Macht des Herkommens wird grell von einer merkwürdigen Tatsache beleuchtet: 1434 war die Domkuppel zu Florenz so gut wie fertig, die Begeisterung und die Dankbarkeit der Florentiner für ihren genialen Baumeister war grenzenlos; da wird Brunellesco von den Konsuln der Maurerzunft verhaftet und ins Gefängnis geworfen, weil er nicht dieser Zunft angehörte, sondern als Goldschmied bei den Seidenwebern immatrikuliert, also nicht zum Mauern berechtigt war.

Freilich war dies Eindringen von Nichtfachleuten in die Baukunst gerade in Florenz seit alter Zeit sanktioniert durch die eifrige demokratische Teilnahme von allerlei Bürgern an den wichtigsten Bauaufgaben. Die Operai in den Aufsichtskommissionen hatten mehr Macht als die Baumeister. Man hatte schon oft berühmten Künstlern Architekturwerke anvertraut, ohne viel auf ihre Vorbildung Gewicht zu legen, wie z. B. Giotto und Andrea Pisano den Campanile. Diese hatten sich aber so ziemlich der Bautradition gefügt trotz wesentlicher Neuerungen; zudem blieb die technische Leitung den Baumeistern.

In Florenz lagen nun die Bedingungen für eine solche Reform der Architektur sicher am günstigsten von ganz Italien; Rom, das eigentlich der gegebene Boden dafür gewesen wäre, war aus der Barbarei, in die es im Mittelalter geraten war, noch nicht erwacht, noch ließen blutige Fehden dort alle Musen schweigen, die mächtigen oberitalienischen Städte waren ganz im Banne der deutschen und französischen Gotik, hingegen war die Arnostadt einer auf das Altertum gegründeten geistigen und künstlerischen Kultur am nächsten. Mittelitalien war der Antike in der Baukunst am längsten nahe geblieben; von Burckhardt wird dies eigentümliche Festhalten an der spätrömischen Formenwelt nicht ganz treffend „Proto-Renaissance" genannt, aber wir wollen diese Bezeichnung beibehalten, da sie in der Kunstwissenschaft allgemein gilt, obgleich es sich um keine „Wiedergeburt" handelt, sondern um eine mit dem zunehmenden Luxus sich wieder reicher entfaltende alte Bautradition. Die übrigen Städte Mittelitaliens, in denen die nämliche Architektur üblich war, hatten ihre Macht und damit ihr eigenes geistiges Leben verloren. Die große Erneuerung der Skulptur, die von Nicolo aus Pisa ausgegangen war, hatte zu Florenz in Ghiberti und seinen Zeitgenossen ihre Vollendung erlebt. In Toskana war es stille geworden, seit die alte Seestadt sich zur Ruhe neigte, seit Siena, Pistoja, Lucca nichts mehr galten, aber in Florenz pulsierte das Leben des Landes mit verdoppelter Kraft. Für die Stadt zumal gilt Burckhardts Ausspruch: „Ihre ganze Bildung, die Vorgängerin der Künste, drängte die Italiener längst auf den allgemeinen Sieg der Antike hin, die Sache war im großen völlig entschieden, ehe man die Baukunst irgend um ihre Zustimmung fragte."

„Die Geschichte der Renaissance in Italien" Jakob Burckhardts, immer noch eines der besten und trotz seiner komprimierten Form lebendigsten Bücher über diesen Gegenstand, muß hier im wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden; es mögen nur einige ergänzende Bemerkungen über die Stellung der Florentiner Frühzeit zur Antike, zur Protorenaissance, zur Gotik und zur byzantinischen Baukunst Platz finden.

1. Die Antike.

Seit Constantins Zeit liegt sie im Sterben, seit der Völkerwanderung ist sie für immer dahin, und was wiedererweckt werden konnte, seit in zehn Jahrhunderten viele neue Menschen und neue Ideen aufgesproßt waren, sind nur ihre äußeren Formen. Gerade in der Baukunst handelte es sich anfangs nur um das Kleid; Geist und Komposition der Antike sind nebensächlich, auch z. B. in den beiden Werken, wo Brunellesco der römischen Architektur scheinbar am nächsten steht, dem Oktogon von S. Maria degli Angeli und der Vorhalle der Pazzikapelle, sind mehr mittelalterliche als antike Grundrißideen und Baugedanken maßgebend.

Es wird manchen die Behauptung überraschen, daß man die ganze altrömische Baukunst überhaupt aus der Frühzeit des Stils entfernt denken kann, ohne seine Entwicklung irgendwie zu alterieren. Einige Baureste aus Florenz und Umgebung, späte Sarkophage und vereinzelte antike Spolien in frühmittelalterlichen Kirchen könnte man vielleicht ausnehmen. Damit ist die berühmte Romreise der beiden Protagonisten des jungen Stils bald nach 1402 in ihrer Existenz oder wenigstens in ihrer Bedeutung zweifelhaft geworden. Wenn Brunellesco und Donatello wirklich damals in Rom waren, so haben sie die altrömische Baukunst nicht mit Architektenaugen betrachtet, noch weniger genaue Aufnahmen dort gemacht. Ob sie sich damals überhaupt für architektonische Dinge interessierten? Beide waren Bildhauer und Goldschmiede. In konstruktiver Beziehung konnte Rom so gut wie nichts geben, dafür mußte man sich an spätere Errungenschaften halten; das Detail der Erstlingsbauten

sieht durchaus nicht römisch aus, und was die Manetti-Biographie von den „proporzioni musicali“ erzählt, die dort gewonnen sein sollten, so trifft dies erst auf Leon Battista Alberti zu, nicht aber auf die vorhergegangene Zeit.

Die ältesten Biographien Brunellescos, von denen die sogenannte des Manetti die wichtigste ist und aus denen alle späteren schöpfen, sind erst etwa 40 Jahre nach des Meisters Tod verfaßt und aus einem ganz anderen Geist heraus geschrieben, einem Geist, der die Ideen eines Alberti oder Giuliano da Sangallo pedantisch reproduziert. Zudem sind viele Tatsachen völlig entstellt und zur Verherrlichung des „Erfinders der guten Architektur“ willkürlich hinzuerfunden. C. Frey nennt mit Recht das Produkt des Manetti eine einseitige Tendenzschrift. — (Herausgegeben von Holtzinger, Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti, Stuttgart 1887, und genauer von Gaetano Milanesi, Operette di Antonio Manetti, Firenze 1887, und von Carl Frey, Le Vite di Filippo Brunelleschi, Berlin 1887.) Auf andere wohl fast ebenso alte Quellen geht der sogenannte Anonimo Gaddiano und zwei weitere Biographien zurück (abgedruckt bei Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892).

Abb. 1. S.S. Apostoli

Abb. 2. Pazzi-Kapelle

Abb. 3. S.S. Apostoli

Kapitelle der Protorenaissance und der Renaissance (Photogr. Alinari).

Man kann behaupten, daß die Erstlingswerke anders ausgesehen hätten, wenn ihr Meister römische Monumente genau gekannt hätte; denn erst in seinen späteren Werken, so in der Pazzikapelle, S. Spirito oder den halbrunden Ausbauten der Domkuppel finden wir einigermaßen korrekt behandelte Gesimse und Rahmenprofile. Aber viel ganz Abweichendes bleibt noch zurück, bis zu seinen letzten Werken erscheinen Formen und Gliederungen, die wohl entlehnt sind, aber anderswoher als aus der antiken Baukunst.

Das ganze 15. Jahrhundert hat z. B. mit verschwindenden Ausnahmen immer nur eine Art Abbreviatur des korinthischen Kapitells angewandt. Der dritte Blattkranz, der die Voluten stützt, wird weggelassen und die Schnecken auf dem schlanker gestalteten zweiten Kranz, oft sogar auf den ersten aufgesetzt. Es muß dies dem Empfinden der Zeit besser entsprochen haben, denn Beispiele für die eigentliche Form sind aus antiker und späterer Zeit zahlreich vorhanden, während dort die abgekürzte Art selten vorkommt. Die nachantike Zeit hat die Voluten oft stark verkümmert, während man im neuen Stil auf ihre kräftige und elastische Bildung großen Wert legte, ihnen gotischen Schwung und Spannkraft lieh (Abb. 1—3). Die mittelalterlichen Nachahmungen korinthischer und kompositer Kapitellformen haben zu Florenz überhaupt zu keiner Zeit gefehlt, immer wieder werden diese schönen Gebilde des Altertums in neuem Gewand lebendig; in der letzten Zeit von der Renaissance hat man vielfach die Voluten ganz weggelassen und nur zwei Blattkränze mit spitzen, umgeschlagenen Blättern um den Kelch gelegt. Das antike Vorbild bleibt aber immer deutlich sichtbar. (Abb. 9 u. 16.)

In Florenz begann man seit etwa 1440 überhaupt mit den Kapitellen ganz frei zu schalten; hier offenbart sich der romantische Neubildungsdrang der Skulptur in seiner ganzen poetischen Grazie. Und die

Abb. 4. Außenansicht

Abb. 5. Einzelheiten des Innern

Das Baptisterium zu Florenz (Photogr. Alinari).

Bildhauer und die gewandten Steinmetzen erfinden immer wieder neue entzückende Variationen, Einfälle entspringen ihrer Phantasie, die gar nichts mehr mit der Antike zu tun haben. Besonders beliebt ist in Florenz die hübsche Form mit den herabfallenden Eckblättern über einem Eierstab und kanneliertem Hals. Sogar der strenge Alberti duldet hier Freiheit. Erst gegen 1500 taucht die wirklich antike Form auf und macht den reizenden toskanischen und oberitalienischen Phantasien den Garaus.

Gewiß ist der Einfluß der römischen Antike auf die späteren Werke der Florentiner Frührenaissance nicht zu bezweifeln; eine, wenn auch nicht besonders eingehende Kenntnis müssen wir ja bei der Nähe Roms und der Bedeutung, die es als Hauptstadt des römischen Reiches in den Augen von Künstlern und Gelehrten besaß, unbedingt voraussetzen. Daß Brunellesco Rom gekannt hat, ist sicher, aber er hat von der Bekanntschaft mit römischen Ruinen immer nur den oberflächlichsten Gebrauch gemacht: Römische Tempelfassaden, das Kolosseum und das Septizonium mit ihren Stockwerksordnungen, die Thermen mit ihren Tonnen und Kuppeln, die Triumphbogen mit ihrer feinen Abwägung der Verhältnisse, ja selbst das ewig bewunderte und gepriesene Pantheon scheinen in ihrem eigentlichen Wesen keinen Eindruck auf die Schöpfer des neuen Stils gemacht zu haben. Vom heutigen Standpunkt aus mag das fast unmöglich erscheinen, aber wir müssen annehmen, daß die damalige Zeit, in mittelalterlichen Bautraditionen befangen, für solche Eindrücke überhaupt noch nicht aufnahmefähig war. Aus den Florentiner Konstruktionen, ihren Verhältnissen, ihrem Aufbau läßt sich dagegen deutlich bemerken, daß nicht so sehr römische Werke als ihr Nachklang im frühen Mittelalter der Ausgangspunkt der Neugestaltung waren.

2. Die Protorenaissance.

Ihre Monumente verteilen sich über sehr lange Zeiträume, von der frühchristlichen Zeit bis zum Eindringen der Gotik in Mittelitalien, die einer auf spätantike Überlieferung gegründeten Bauweise den Todesstoß versetzte. Es ist wichtig hervorzuheben, daß sogar eine spätere kritischere Zeit als die Brunellescos war, diese Bauten noch zur „guten Architektur" rechnete.

Das Baptisterium in Florenz (Abb. 4 u. 5) zumal galt unbestritten als altrömischer Bau, als ein ehemaliger Tempel des Mars. Wie weit diese Überlieferung auf Tatsachen gegründet ist, kann hier nicht verfolgt werden; da sie aber bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts zurückreicht, kann das große Oktogon nicht etwa erst um 1150 erbaut worden sein. Sein spätantikes Konstruktionsprinzip, vor allem aber die undefinierbare klassische Stimmung des Innenraums, die in späteren Taufkirchen nie mehr so zu fühlen ist, lassen die Errichtung zu einer Zeit glaubhaft erscheinen, wo noch Funken altrömischen Gefühls unter der Asche weiter geglommen haben können, etwa in der vorlangobardischen Zeit des 6. Jahrhunderts. Daß aber fast die ganze Dekoration des Äußeren und ein gut Teil der inneren Erscheinung auf wiederholten Umbauten zwischen 1000 und 1300 beruht, ist zweifellos.

Abb. 6. S. S. Apostoli zu Florenz (Photogr. Alinari).

Der schon erwähnte Manetti führt aber in seiner Lebensbeschreibung auch die Florentiner Kirchen S. S. Apostoli (Abb. 6) und S. Piero Scheraggio (abgerissen, aber in wichtigen Bruchstücken erhalten, aus denen die Ähnlichkeit mit den erhaltenen Bauten der Protorenaissance sicher hervorgeht) als „römische" Architektur an. Karl der Große, erzählt der Biograph in einem sonderbaren historischen Exkurs, habe das römische Imperium erneuert, die Barbaren (die Deutschen) vertrieben und die antike Architektur aufs neue belebt, indem er verschiedentlich römische Architekten anstellte. So auch bei diesen Kirchen. Später sei das Reich an die Deutschen gekommen und diese hätten ihre Manier „bis auf unser Jahrhundert" in Italien ausgeübt. Halb unbewußt spricht aus diesen Worten das erwachte Nationalgefühl des Italieners, der ja mit einem gewissen Recht alles Vorgotische als eigene Kunst in Anspruch nimmt und nur die Gotik als ihm wesensfremd und aufgezwungen ablehnt.

Ebenso wie die beiden von Manetti genannten Kirchen muß aber die ganze hierher gehörige Reihe von Bauten damals beurteilt worden sein. Neben vielem seither Verschwundenem, wie der alten Kirche von S. Lorenzo, sei besonders auf S. Miniato, die Dome von Empoli

Abb. 7. S. Miniato al Monte bei Florenz, Fassade (Photogr. Brogi).

Abb. 8. S. Miniato al Monte bei Florenz, Innenraum (Photogr. Alinari).

und Fiesole, die Fassaden der Badia von Fiesole und von S. Jacopo Soprarno hingewiesen. In der Tat finden wir hier den eigentlichen Schlüssel zu dem Schaffen Brunellescos und seiner Nachfolger. Die verwaschene Profilierung, die kleinen, zurückhaltenden Kranzgesimse, die die hohen Architrave, die eigentümlichen Umbiegungen der Architravbalken und anderer Gesimse sind da wie dort angewendet. Die Polster in Sima- oder Hohlkehlenform über den Kapitellen, unendlich viele Eigentümlichkeiten der Schmuckformen, ferner das häufig bei Brunellesco wiederkehrende Motiv, daß eine Säule den Bogen trägt, während daneben ein Pfeiler das Gesims unterstützt (Abb. 5 u. 14), alles das findet sich nicht in der altrömischen Architektur, wohl aber in der toskanischen Protorenaissance. Die Anordnung der Pilaster beiderseits einer einspringenden Ecke wie sie im Baptisterium zu sehen ist, wird z. B. zuerst von Brunellesco in S. Maria degli Angeli, dann aber von späteren Architekten öfters aufgenommen. Antik ist sie wohl nicht. Es seien hier deshalb nochmals einige dieser Grundlagen für den neuen Stil Brunellescos zum Vergleich abgebildet. Der Kreis dieser Bauten und ein paar Sarkophagmotive genügen nicht nur, um den ganzen Formenschatz der Florentiner Frührenaissance zu erklären, wir können aus ihnen auch die Raumschöpfungen der Zeit, vor allem S. Lorenzo und S. Spirito ableiten. Die Innenproportionen dieser Kirchen, ihr schlankes Verhältnis der Interkolumnien, das von dem der italienischen Spätgotik so auffallend abweicht, ist das nämliche wie in Fiesole oder S. Miniato. Dagegen halte man das flache, niedrige Öffnungsverhältnis mittelalterlicher Hallen z. B. der Loggia dei Lanzi, dem Klosterhof von S. Maria Novella oder des Innenraums von S. Croce. Überhaupt ändert sich mit dem Eintreten in die Renaissance die Proportion der Arkade (Abb. 9). Die überlangen Pilaster endlich, die in den zwei

großen Kirchen Brunellescos die Bogen der Vierung tragen, finden ihr Prototyp in den Halbsäulen von Fiesole oder S. Miniato, wo sie ähnliche Funktionen haben (Abb. 8).

Die vollständigen Gebälkstücke, die in den beiden ersten Kirchen der Renaissance auf den Säulen stehen, erscheinen freilich als wenig glückliche Neuerungen. Man ist im richtigen Gefühl später mit wenigen Ausnahmen wieder zur Praxis der frühchristlichen und romanischen Zeit zurückgekehrt, Brunellesco selbst stellt in seinen späteren Bauten den Bogen wieder direkt auf die Säulen, sogar oft ohne Vermittlung eines Kämpfers, und alle Architekten von Florenz folgen ihm darin. Man geht wohl irre, wenn man annimmt, daß der Meister mit diesem Kompromiß sein Gewissen gegen die Antike hätte beruhigen wollen, die bekanntlich bis zum Ende des 3. Jahrhunderts bloß das wagrechte Gebälk auf den Säulen duldet. Dergleichen Skrupel lagen der Zeit noch ganz fern, die dringen erst mit Alberti und dem genaueren Studium römischer Monumente langsam ein. Höchst bezeichnend dafür, daß man noch lange die antiken Baumotive mißverstanden hat, sind die Gebälkklötze an den halbrunden Domausbauten (Abb. 33). In S. Lorenzo und S. Spirito dagegen forderte das an der Wand der Seitenschiffe herumgeführte Gebälk eine Wiederholung auf der Säule, um die gleiche Höhenlage für die Wölbung zu bekommen. Richtige Gebälkklötze, freilich in antiker Weise an die Mauer angelehnt, tragen übrigens auch die Säulen an der Badia von Fiesole und die achteckigen Pfeiler außen am Baptisterium.

Abb. 9. Großer Klosterhof von S. Maria Novella in Florenz
(Photogr. Alinari)
(Unterschied der Arkadenproportionen im 14. und 15. Jahrhundert)

3. Die Gotik.

Aus allen späteren Berichten über die Stilwandlung tönt immer nur die freudige Genugtuung, daß die Periode der Abhängigkeit vom Norden, die die Italiener trotz ihrer stark national gefärbten Gotik deutlich empfanden, durch des großen Meisters Taten überwunden wurde. Wieviel schon früher andere Künstler dazu beigetragen hatten, um diesen Übergang anzubahnen, vergaß man völlig. Aber die Hallen des Findelhauses offenbaren schließlich durchaus kein neues Raumgefühl gegenüber der Loggia dei Lanzi und anderen gotischen Bauten, nur die Einzeldinge sind geändert. In unseren nordischen Bauwerken tritt mit dem Übergang zu den luftigen weiträumigen Hallenkirchen ja ein ähnlicher Zug zutage, ohne daß es damit zu einer „Renaissance" gekommen wäre. Die neue Bewegung erfaßt eben in Italien charakteristischerweise anfangs hauptsächlich die Dinge, die der Skulptur zunächst lagen; sie ist ja von Bildhauern und nicht von Architekten ausgegangen.

Wir müssen uns hüten, den späteren Haß gegen alles Gotische als den ausgemachten Barbarenstil, wie er uns in den Schriften des 16. Jahrhunderts entgegentritt, schon für ein früheres Zeitalter gelten zu lassen. Manche späteren Legenden sind aus diesem Haß heraus geboren, doch können Brunellescos Biographien nicht verschweigen, daß er selbst wiederholt der alten Formen sich bedient habe. Zwei solche Zeugen sind uns ja noch erhalten.

Die Italiener haben später immer vergessen, wie viel sie, namentlich in der Wölbungstechnik der bewundernswerten Arbeit und dem Scharfsinn nordischer Architekten verdanken. Erst sie hatten den Südländern die Möglichkeit gelehrt, auf Kreuzrippen die Hochschiffe der Kirchen zu überwölben, erst die genaue Bestimmung des Verhältnisses von Stütze, Last und Abstrebung hatte einen sicheren Weg zu den gewaltigen Kuppeln italienischer Dome, den von Florenz eingeschlossen, gezeigt.

Die Kuppeln über der Vierung sind ein altes Problem der christlichen Kunst, in romanischer und frühgotischer Zeit nicht Italiens allein. Aber während der nordische Stil das Problem fallen ließ und nur die Höhenentwicklung des ganzen Organismus steigerte, haben die Italiener versucht, die Vierung zu erweitern und sie dadurch zur bedeutsamsten Stelle des Inneren zu machen. „Ein Abkommen mit dem Zentralbau" nennt Burckhardt dies Vorgehen, jedenfalls waren die Konzessionen dabei ganz auf der Zentralbauseite, denn der Charakter der Kirchen blieb ein rein longitudinaler.

Man kann annehmen, daß die Bekanntschaft mit den Kuppeln des Orients diesem Baugedanken immer wieder eine neue Nahrung gegeben hat, die für den Norden natürlich spärlicher fließen mußte. Pisa ist die erste Etappe auf diesem Weg, indem die Domkuppel wenigstens die drei Joche des Querhauses überbrückt und dadurch ihre merkwürdige oblonge Form erhalten hat. Siena hat mit seinem unregelmäßigen Sechseck versucht, den Mittelraum weit über das Hauptschiff auszudehnen, seine Kuppel wäre sicher durch eine größere und höhere ersetzt worden, wenn die riesige Domerweiterung nicht hätte liegen bleiben müssen.

Florenz wollte hinter dem großen Projekt der Nachbarstadt nicht zurückbleiben, und so wurde der Plan des im Bau begriffenen Doms nach zehnjährigem Verhandeln und Entwerfen geändert. Schon der alte Grundriß des Arnolfo hatte dem achteckigen Kuppelraum fast die Breite der drei Schiffe gegeben, aber auch im ersten Entwurf war die räumliche Vereinigung der beiden widerstrebenden Bauteile nicht viel besser geglückt als in dem neuen, der im wesentlichen auf den Architekten Giovanni Ghini zurückzuführen ist (1367). Alle bisherigen Zeichnungen und Modelle wurden damals zerstört und alle Beteiligten leisteten

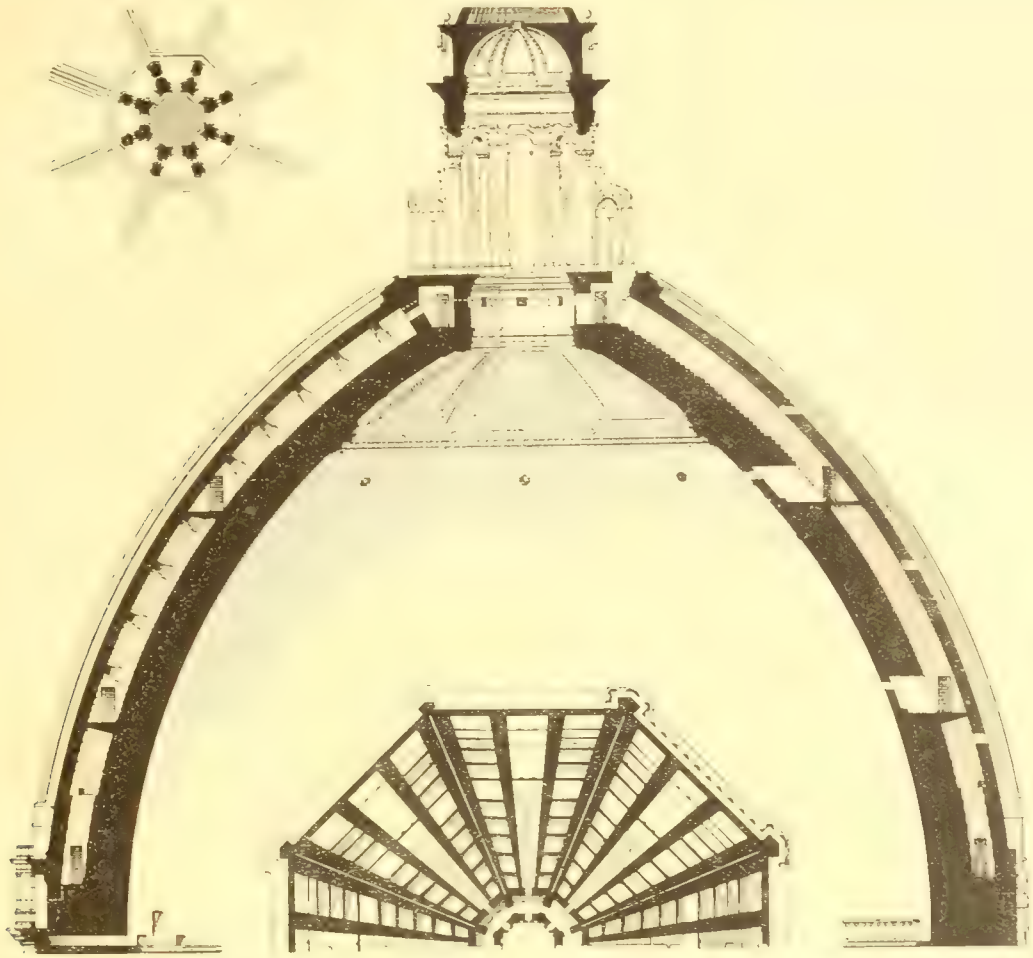


Abb. 10. Schnitt und Konstruktionsschema der Florentiner Domkuppel
(nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens).

den feierlichen Eid, von diesem Modell, das nach der endgültigen Kommission „das Modell der Maler und Meister" heißt, weder abzuweichen, noch Abweichungen zu gestatten. In der Folgezeit wuchs der Bau genau so, wie er festgelegt war, heran, und wurde 1434 von Brunellesco fertiggestellt. Eine Doppelkuppel war bereits vorgesehen, auch ihre Größe und Umrißlinie ist also schon zehn Jahre vor der Geburt des Meisters bestimmt gewesen. Mit dieser Erkenntnis scheidet eigentlich der berühmte Bau, von dem aus man gewöhnlich den Beginn des neuen Stils datiert, aus unseren Betrachtungen aus: mit der Renaissance hat weder die Aufgabe, noch ihre formale Lösung, noch die Konstruktion, irgendwelche Berührungspunkte. Einzelne schmückende Details, wie die Laterne und die vier halbrunden Ausbauten sind natürlich ausgenommen.

Technisch konnte die Antike zur Erfüllung des Problems nichts beitragen, denn ihre Wölbungsmethoden hätten hier versagt. Das Pantheon schließt freilich eine ebenso große Grundfläche ein, aber dort ruht die Kuppel auf einem dicken Mauerring, hier auf einzelnen schlanken Stützen, dort wurzelt sie fest im Boden und steigt nur 43 m hoch auf, während

die florentinische um 13 m höher erst anfängt und in 89 m Höhe schließt. Mit der Höhe wachsen die Schwierigkeiten enorm, weil man die tragenden Teile nicht mehr so leicht vor dem seitlichen Ausweichen bewahren kann, wenn sie auch die senkrechte Last bequem zu tragen vermögen. Gegen die Gefahr, daß der wagrechte Schub des Gewölbes die hohen Pfeiler auseinanderdrückt, hatte die nordische Gotik ein sinnreiches Strebesystem erfunden, das allerdings die Italiener nur mit Einschränkungen angenommen hatten; sie halfen lieber mit eisernen Zugstangen und Verankerungen nach, wie sie auch hier notwendig waren und von Anfang an vorgesehen sein mußten.

Besser als alle antiken Gewölbe eignete sich als Vorbild das Baptisterium, obgleich es weit kleiner ist. Hier war schon durch die hinten gelagerten Sporen oder Rippen die mittelalterliche Lösung des Problems angebahnt, nämlich dem Gewölbeschub seine genaue Richtung nach festen Unterstützungspunkten anzuweisen. Brunellesco folgt formal der altchristlichen Art und versteckt seine Rippen nach innen in der Doppelschale, während ein mittelalterlicher Baumeister seine Konstruktion möglichst offen gezeigt hätte. Der technische Grundgedanke aber ist der gleiche; auch die Erfinder des großen Kuppelplans müssen ihn 60 Jahre vorher gehabt haben. Nur die Ausführungsmethode des neuen Meisters ist eine andere, und hier erscheint die Großtat eines technischen Genius, eines geborenen Architekten, die alle gelernten Architekten auf die Knie zwingt. Keiner seiner Vorgänger hätte gewagt, ohne Lehrgerüst zu wölben, jeder hätte mit einem Wald von Balken wenigstens die Rippen bis zu ihrem obersten Zusammenschluß unterstützt. Während nun eine Kreiskuppel durch gleichmäßige Verspannung aller Elemente dies freihändige Wölben bedeutend leichter gestaltet hätte, setzt eine achtkantige Muldenkuppel, das Klostergewölbe, diesem Vorgehen besondere Schwierigkeiten entgegen. Hier war nur vermittels komplizierter Hilfsgewölbe, die den Zwischenrippen an den Eckrippen Halt gewährten, eine Lösung möglich. Alle diese statischen Bedingungen, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist, klar durchdacht und nach einem vorher festgelegten System dann die Ausführung ins Werk gesetzt zu haben, ist das große Verdienst, das zu allen Zeiten rückhaltlos anerkannt wurde. Alle Hilfsmittel, wie Schlaudern und Steinverankerungen, Erleichtern der Kappen durch Ziegel statt Sandstein, hätten allein nicht ausgereicht; es hing alles von der präzisesten Arbeit der Steinmetzen ab. Darin sind wieder mittelalterliche Erfahrungen verwendet; erst die Hochgewölbe der großen Dome haben die wunderbar ausgebildete Steinschnittechnik erzeugt, die hier allein zum Ziele führen konnte.

Als Werk der italienischen Renaissance können wir die Kuppel nicht anerkennen; denn bloß die zufällige Verbindung mit Brunellesco hat es bewirkt, daß sie als erste Tat des neuen Stils gerühmt wird, statt als letzte Riesenleistung des scheidenden.

Genaue Beschreibungen und die Urkunden der Florentiner Domkuppel bei: Laspeyres, Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Berlin 1882. Durm, Zwei Großkonstruktionen der italienischen Renaissance, Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1887. Geymüller und Stegmann, Die Architektur der Renaissance in Toskana, Bd. I, Filippo Brunellesco, München 1885. Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857 und desselben, S. Maria del Fiore, Firenze 1887. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892.

Die Florentiner Tat hatte aber der Vierungskuppel keine ästhetische Lösung des Innenraumproblems gebracht, ja gegen Siena und Pisa war man zurück- nicht vorgeschritten. Es war eben alles auf die absolute Größe des Werkes und auf eine majestätische äußere Erscheinung abgesehen. Hier folgt nun noch im Mittelalter (1390) das Projekt von S. Petronio in Bologna. Gewaltiger in der Dimension und in der Konstruktion von einer Tollkühnheit,

die das Äußerste wagt, hat es die Lehren aus dem Florentinischen Mißerfolg gezogen, indem die Verbindung des Langhauses mit dem Kuppelraum eine weit innigere geworden ist. Aber hier fand sich keiner, der das Wagnis der Wölbung unternahm, und als man im 16. Jahrhundert einmal Ernst machen wollte, ließ sich Rom den Ruhm, die größte Kuppel der Welt zu besitzen, nicht mehr aus den Händen reißen. Der Bologneser Grundgedanke wirkt aber noch weiter fort: im Dom von Loreto und von Pavia taucht er später nochmals auf in der Hand von Meistern, die zähe an dem mittelalterlichen Raumproblem festhielten (s. S. 711). Aber damals war, eine neue Idee, die Kuppel einem einzigen, breiteren Schiff anzugliedern, schon im siegreichen Vordringen begriffen und feierte schließlich ihren endgültigen Sieg in der ersten Jesuitenkirche zu Rom.

4. Die byzantinische Baukunst.

Seit Justinians Zeit hatte Byzanz in der Architektur Wege eingeschlagen, die von denen des Abendlandes völlig abwichen. Wenn auch einigemale diese Kunst auf Westeuropa übergriff, wie in Ravenna, Venedig, Padua und Südfrankreich, so haben die beiden Teile des ehemaligen römischen Reiches so wenig gemeinsam, daß wir diese Werke deutlich als fremdartige Bestandteile empfinden. Bald nach 1400 erscheinen nun auf einmal einige typisch byzantinische Bauideen in Florenz, die eifrig aufgenommen und verarbeitet werden.

Es ist durchaus nicht die Absicht der folgenden Zeilen, eine neue Theorie für die Entstehung der Renaissance aufzustellen, sondern nur auf einige Tatsachen hinzuweisen, die zwar schon öfters erwähnt, (Choisy u. a.) aber nicht sonderlich viel beachtet wurden. Die Verbindungen Italiens mit dem Orient waren außerordentlich rege, besonders bevor die Türken das byzantinische Reich durch lange Kämpfe erschüttert und schließlich vernichtet hatten. Ein gut Teil des florentinischen Wohlstands war auf den Orienthandel, namentlich die Seideneinfuhr gegründet, und wir finden viele Florentiner im Osten ansässig, oder durch Geschäftsreisen mit ihm vertraut, umgekehrt auch viele Orientalen in Florenz. Griechen wirkten hier als Lehrer ihrer Sprache, denn der Humanismus hatte sich mit Begeisterung der Aufgabe hingegeben, neue Schätze des Altertums zu heben, die Byzanz bisher allein gehütet hatte. Schon lange bevor 1439 der Paläologenkaiser Johannes VIII. mit einem großen Stabe von Gelehrten und Künstlern in Florenz erschien, waren weder die Byzantiner noch ihre ganze Kultur dort fremd geblieben. Es liegt nahe, daß das Oströmische Reich auch als Bewahrer von antiken Baugedanken betrachtet wurde, wie es antike Wissenschaft und Poesie, auch manches von der antiken Kleinkunst, gerettet hatte. Byzanz konnte den Italienern neue Gedanken im Gewölbebau bringen, den es zu einem ganz eigenartigen, vom Abendlande völlig verschiedenen System ausgebildet hatte. Während die Gotik die Kreuzrippe zur Grundlage ihrer Wölbungstechnik gemacht hatte und damit die mannigfachsten, auch unregelmäßige Grundrisse überspannen konnte, ist in Byzanz die Kuppel in verschiedenartigster Weise das Konstruktionsprinzip geworden.

Es ist auffallend, wie geflissentlich der Florentinische Stil das Rippenkreuzgewölbe, ebenso auch die im Mittelalter so gebräuchliche Muldenkuppel vermeidet und das Kreuzgewölbe nur in seiner einfachsten und ältesten Form mit geradem Scheitel und ohne Rippen verwendet. Man nimmt dabei, wie es scheint, freudig eine strengere Bindung des Grundrisses mit in Kauf, einen technischen Rückschritt, da man nunmehr, wie in alten Zeiten, die einzelnen Gewölbefelder zu quadratischem Grundplan formen muß. Aber gerade diese strengere Bindung ist ein unbewußtes Hinneigen zur Antike gegenüber der freieren Gestal-

tungsweise des Mittelalters. Wie in der Plastik und in der Malerei gerade dies Moment ein Hauptkennzeichen der neuen Bewegung ist, tritt uns nunmehr auch in der Architektur dies antike Schaffensprinzip wieder entgegen, das einst dem dorischen Tempel seine machtvoll sprechende Klarheit verlieh und nun für die Folgezeit wieder das ausschlaggebende werden sollte. Denn mit der strengeren Durchformung des Grundrisses müssen alle Teile des Baues, schließlich auch die kleinsten Einzelheiten, sich nach und nach diesem Gesetz fügen.

Die sich kreuzenden Rippen mit ihrer lebhaften Diagonalbewegung mochten wohl den auf ruhige Klarheit des Eindrucks ausgehenden Künstlern störend erscheinen, sie verschwanden auf Nimmerwiedersehen. Dafür traten aber nun Gewölbe ein, für die augenscheinlich der Osten die Vorbilder geliefert hat. Das Kugelgewölbe, die „böhmische Kappe", war in Byzanz namentlich für Loggien und Vorhallen weitaus die beliebteste Form der Überdeckung. In der antiken Baukunst ist es sehr selten, in der Nähe Roms z. B. findet sich nur ein kleines Grabgewölbe unbestimmten Alters, das schüchterne Vorstufen dazu aufweist. Das Findelhaus, S. Lorenzo und S. Spirito bringen es aber gleich in tadelloser Weise und zahlreiche Kirchen und Hallen haben es in der Folgezeit verwendet.

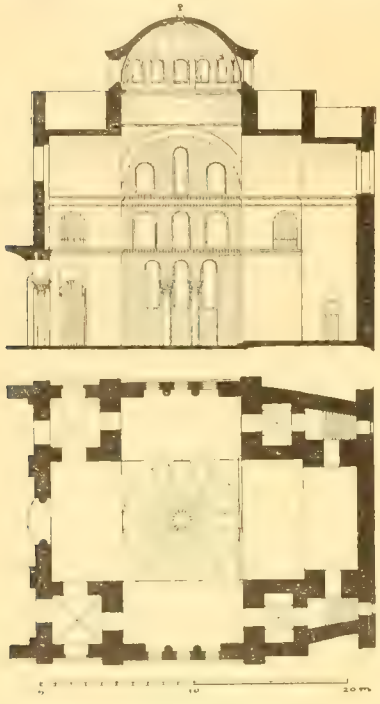


Abb. 11. Kalender Dschami, Konstantinopel, Grundriß u. Schnitt.

Die böhmische Kappe ist nur für kleine Quadrate geeignet, da wegen ihres starken Schubes bei großen Gewölben technische Schwierigkeiten auftreten. Hier hat oströmischer oder bereits hellenistischer Scharfsinn in der sogenannten Pendentifkuppel ein geeigneteres System erfunden. Bloß die Zwickelflächen bis zur Höhe der Gurtbögen sind dem vorigen Gewölbe gleich; dann folgt aber, auf den vier Gurten aufsitzend, ein starker Steinring, der gewöhnlich noch durch eiserne Anker gesichert wird und auf dieser festeren Unterlage erhebt sich erst eine Kreiskuppel von mehr oder minder steilem Profil. In ähnlicher Weise wie das Quadrat läßt sich auch das Achteck oder ein anderes Kreispolygon bedecken. Man hat nunmehr sogar die Möglichkeit, am Fuße der Kuppel, da wo sie sich steil vom Ringe weg erhebt, kleine Fenster zur Beleuchtung der Decke auszusparen, was namentlich für den byzantinischen Mosaikschmuck, aber auch für die ganze Raumwirkung des Innern wichtig war.

Beim weiteren Verfolgen dieses Vorteils, hohes Seitenlicht einführen zu können, kamen die Byzantiner auf eine sinnreiche Rippenkonstruktion, die durch Auflösung der Kuppelfläche in tragende Bogen und dazwischengespannte Kappen ein gotisches Gewölbeprinzip vorweg nimmt. So ist z. B. die Kuppel der Sofienkirche gestaltet, wenn auch hier die Rippen nach innen nicht stark in Erscheinung treten und die Kappen fast in der Kugelfläche liegen. Im Grunde ist es die gleiche Technik hier wie am Dom von Florenz, während am Baptisterium zu Florenz, dem Rundbau zu Nocera und der Taufkirche zu Cremona die hinter der Kuppel liegenden Sporen mehr zur Versteifung des darunter durchgehenden Gewölbes zu dienen scheinen.

Mit frei vortretenden Rippen und stark gebusten Kappen erscheint die Rippenkuppel schon einige Jahre vor der Sofienkirche im Achtecksbau der Heiligen Sergius und Bacchus, mit 16 Feldern noch etwas linkisch ausgeführt; später wird sie noch öfters wiederholt (Abb. 11).

Am Kuppelfuße in den kleinen Schildmauern der Kappen erscheinen immer die runden oder oblongen Fensterchen als die eigentliche Ursache zu dieser neuen Gestaltung. Wenn diese Bauform nicht besonders viele Vertreter im Orient zählt, so rührt dies davon her, daß man bald darauf anfing, die obere Schale auf hohem Tambur noch mehr herauszuheben und damit die Beleuchtungsfrage besser zu lösen.

Brunellesco hat dieses Wölbsystem bei zwei heute verschwundenen kleineren Kapellen, dann aber in großem Maßstab in der alten Sakristei von S. Lorenzo und der Pazzikapelle benützt; auch bei den Vierungskuppeln seiner großen Kirchen war es geplant, aber nur bei S. Spirito wurde es in seinem Sinne ausgeführt. Später erscheint die Rippenkuppel bei der Florentiner Schule noch häufig bis ins 16. Jahrhundert hinein. Wenn Manetti und Vasari berichten, daß der Meister die kleine heute verschwundene Kapelle der Familie Ridolfi in S. Jacopo Soprarno „mit Rippen und Segeln" geschaffen hätte, um die Ausführbarkeit der Domwölbung ohne Gerüste darzutun, so scheint die bekannte Lust, zu fabulieren, hier wieder einmal im Spiel. Die damaligen Sachverständigen müssen erstens darüber im klaren gewesen sein, daß man von diesem unscheinbaren Objekt nicht auf das größte Wölbungsproblem der Welt schließen dürfe, und zweitens, daß eine Konstruktion mit vortretenden Rippen der Domkuppel gar nicht konform ist. Ich hege Zweifel, ob überhaupt ohne Lehrbögen für die Rippen die Ausführung mit den tiefgebusten Kappen denkbar ist.

Manetti offenbart seine ganze Ahnungslosigkeit von architektonischer Konstruktion, seine naiven Versuche, um jeden Preis alles von Rom herzuleiten, mit der Erzählung, Brunellesco habe an römischen Gewölbebauten studiert, wie man ohne Lehrgerüst wölben könne. Gerade diese können aber unmöglich vorbildlich gewesen sein. Jeder Techniker mußte auf den ersten Blick sehen, daß sie nicht nur auf einzelnen Lehrbogen wie die gotischen, sondern mit enormen Gerüsten und sorgfältiger Bretterunterschalung hergestellt sein müssen. Während nun das Einwölben ohne Gerüst im Abendland bloß für die leichten Kappen geübt wurde, war es im Morgenland auch bei größeren Kuppeln gebräuchlich. Auch Doppelkuppeln mit dazwischenliegender Rippenversteifung kennt der Orient, die größte ist uns wohl über dem Grabmal des Chodabende Chan in Sultanieh von 1310 erhalten.

In dem Bauprogramm für die Ausführung der Domkuppel ist wiederholt von „catene di macigno" im Gewölbefuß und in Ringen, die sich in bestimmten Abständen folgen, die Rede. Es sind dies vielleicht Steinverklammerungen, wie sie im Orient häufig zur Abfangung des Gewölbeschubs zu finden sind, z. B. in den Kuppeln zu Esra und zu Bosra in Syrien.

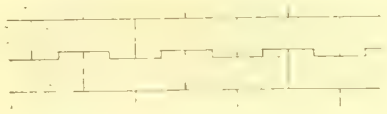


Abb. 12. Steinketten syrischer Kuppelbauten (Quaderverband zu Bosra).

Die Pendentifkuppel taucht, wohl immer unter byzantinischem Einfluß, im abendländischen Mittelalter sporadisch auf; namentlich die glorreiche Apostelkirche Justinians, die 1470 von den Türken zerstört wurde, hat eine ausgebreitete Nachfolge erzeugt in den Fünfkuppelkirchen in Südfrankreich, in S. Marco zu Venedig und indirekt auch in S. Antonio zu Padua. Im späteren Mittelalter verschwinden die Pendentifs mehr und mehr; wo ein Viereck mit Kuppel zu überwölben war, ging man meistens mit Treppenbogen oder Trompen ins Achteck über, setzte einen prismatischen Tambur darauf und wölbte in Muldenform ein. Die ausgebildete Form, wie sie uns auf einmal in Brunellescos Bauten in Florenz entgegentritt, dürfte kaum aus dem italienischen Mittelalter abzuleiten sein, Raume, die z. B. genau der Sakristei von S. Lorenzo entsprechen, sind dagegen in Konstantinopel sehr häufig.

Ist vielleicht die plötzlich einsetzende Freude am Zentralbau vom Osten angeregt? Der Ausgleich zwischen der griechischen und römischen Kirche, der unter Beteiligung der beiden kirchlichen Oberhäupter im Konzil zu Ferrara und Florenz damals mit allgemeiner Begeisterung angebahnt wurde, scheiterte weniger an der Unnachgiebigkeit Roms als an dem

Widerstand des griechischen Volkes. Im Kirchenbau drückt sich der fundamentale Unterschied der beiden Bekenntnisse bekanntlich im griechischen und lateinischen Kreuz aus. Die Kuppelkirchen mit vier gleich langen Armen, oft auch noch mit kleineren Kuppeln in der Diagonale, die nunmehr in Italien erscheinen, können ihre Ähnlichkeit mit den griechischen nicht verleugnen (Abb. 11). Auch die Pazzikapelle, bei der sich die Kuppel nicht aus einem Kreuz von zwei Tonnen, sondern bloß aus einer erhebt, erinnert darin an byzantinische gewölbte Basiliken, deren Raum sich auch öfters in der Querrichtung erstreckt. Merkwürdig ähnliche Grundrisse finden sich unter den byzantinischen Bauten Konstantinopels (Ebul Wefa Mesdschid, Abb. 13 u. 27 und ähnlich Mechmed Socoli Dschami. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, S. 82 f.). Die Ähnlichkeit beschränkt sich aber auf den Grundriß und die allgemeine Raumdisposition; die Durcharbeitung des Ganzen mit den betonten Gewölbelinien und den klar herausgehobenen Konstruktionsgliedern ist freilich eine total andere. Die Vorhalle des florentinischen Baus erinnert in der starken Mittelbetonung durch den Bogen, der das Gesims unterbricht, mehr an orientalische Vorbilder, als etwa an den Porticus des Pantheon.

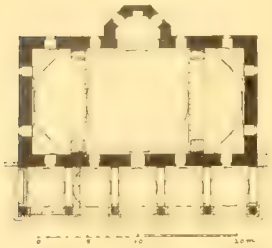


Abb. 13. Ebul Wefa Mesdschid, Konstantinopel.

Es ist aber falsch, hierin die einzigen, ja nur die ausschlaggebenden Motive für die Annahme des Zentralbaues zu sehen. Er wäre nicht gekommen, hätten ihn nicht die tief in der Zeit wurzelnden allgemeinen Bauideale getragen. In seinem ganzen Wesen ist er keine christliche, sondern eine antike Raumform. Die vollendete, ebenmäßige Abgeschlossenheit in sich selbst, ohne den ewig widerstrebenden Dualismus zwischen Schiff und Chor, das ruhige Sein gegen das bewegte Werden, die absolute Bindung der Form zu allseitiger Harmonie gegenüber dem mittelalterlichen Denken, wo die Form mit dem Geiste ringen muß und sich nie rein durchsetzen kann, das sind die tieferliegenden Ursachen für die Adoption des neuen Raumideals, das Byzanz besser aus der Antike bewahrt hatte als Rom.

Der Weg, auf dem die erwähnten Konstruktionen und Raumformen in die Baukunst der Renaissance eindrangen, ist in Dunkel gehüllt, daß aber doch ein Pfad damals von den berühmten Wunderkuppeln des Orients nach Westen führte, ein Pfad, der erst später verschüttet wurde, ist nach dem Dargelegten wenigstens glaublich.

Kapitel I.

Die ersten Florentiner Meister und ihr Gefolge.

1. Brunellesco (1377—1446).

Seit Giotto beginnt in Italien die Individualität des Künstlers stärker hervorzutreten, als es jemals zuvor der Fall war und Jahrhunderte früher als in anderen Ländern. Wie in allen Kunstentwicklungsdingen ist darin die Malerei und Skulptur weit voraus, die Architektur folgt erst in gemessenem Abstand, um aber dann bis auf Bernini eine glanzvolle Sternenbahn leuchtender Namen über Italiens Kunsthimmel zu breiten.

Gleich mit Brunellesco tritt uns eine scharf umrissene Persönlichkeit entgegen in einer Größe, die seinem Namen auch unvergänglichen Ruhm sichern würde, wenn er nicht zudem noch der Begründer der modernen Architektur gewesen wäre.

Fabriczy, dessen vortreffliches Werk über den Künstler das gesamte Material in eingehender Darstellung gruppiert bringt, hebt in seiner Einleitung hervor, „daß seine Bedeutung, wie sie bereits im Bewußtsein der Mitwelt feststand, so auch seither in allem Wechsel der ästhetischen Glaubensbekenntnisse nie angefochten ward, daß den Glanz seines Namens seit seinem Tode keine nörgelnde Stimme zu schwärzen wagte, ja noch mehr: jeder leiseste Schatten sogar, der für uns das Bild des Künstlers doch nur gehoben, die Größe des Menschen unserm Verständnis näher gebracht hätte, war seiner Erscheinung durch die Zeit genommen. Als unerreichte Lichtgestalt stand sie vor den Augen der staunenden Nachwelt“ (C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1892).

Im vorletzten Satze ist schon der Umstand angedeutet, daß bald nach dem Tode des Meisters eine Legendenbildung einsetzt, wie es bei volkstümlichen Heroen zu geschehen pflegt. Namentlich werden sowohl seine Verdienste um die Kuppelwölbung, als auch um die Einführung des neuen Baustils auf Kosten der Wahrheit und seiner Zeitgenossen verherrlicht. Manetti und noch mehr Vasari machen sich zum Dolmetscher der populären Überlieferung, „ja wohl auch zum literarischen Werkzeug aller derer, welche für Brunellesco einseitig Partei ergriffen“. Viel ist durch genaues Studium der Urkunden seit etwa fünfzig Jahren ins rechte Licht gerückt worden.

Brunellesco muß in seiner Jugend gründliche wissenschaftliche Studien gemacht haben, trat aber dann bei seiner wachsenden Neigung zur Kunst bei einem Goldschmied in die Lehre, er scheint, wie Donatello, dem Kreise von Ghibertis Bildhauerwerkstatt nahe gestanden zu haben, doch wissen wir weder von seinem Lehrer, noch von den ersten Werken des jungen Künstlers Genaueres. Die Konkurrenz (1401) um die Baptisteriumspforte, mit der er zum erstenmal an die große Öffentlichkeit trat, war ein Mißerfolg oder höchstens ein Achtungserfolg; die Arbeit des jüngeren Mitstreiters Ghiberti ist die gereiftere und klarere gewesen. Entschieden steht dieser dem Geist der Antike weit näher als Brunellesco. Auch bei späteren Wettbewerben um Skulpturen mußte er hinter Ghiberti und seinem jüngeren Freunde Done-

Abb. 14. Fresko von Masaccio in S. Maria Novella zu Florenz (Photogr. Brogi).

tello zurückstehen. Die Skulptur war für ihn eine Sackgasse, und das fühlte dieser geborene Architekt, als er instinktiv auf die richtige Bahn zurücklenkte. Der wohl halb legendäre Studienaufenthalt in Rom (1403 oder 1405) wurde bisher dafür entscheidend gehalten. Völlig unmöglich aber ist ein so langes Verweilen in Rom, wie es Manetti angibt (bis 1419 mit einigen Unterbrechungen).

In die Zeit bis zur Inangriffnahme der Kuppel und des Findelhauses fallen einige zeichnerische, bildhauerische und architektonische Entwürfe, über die wir wenig unterrichtet sind. Manetti berichtet von den erfolgreichen perspektivischen Versuchen, daß er als Erster eine sinnreiche empirische Methode erdacht habe, um den wirklichen perspektivischen Verlauf der Linien in der Bildfläche festzulegen. Das Prinzip der Distanzumlegung, des Diagonal- und Teilungspunktes scheint damals von Brunellesco entdeckt worden zu sein. Über diese fundamentalen Grundsätze, die man bloß auf die Zentralperspektive anwendete, ist man mehr als 200 Jahre lang kaum hinaus gekommen. Von einem fixierten Augpunkt aus hat er, die Domtür als festen Rahmen benützend, das gegenüberliegende Baptisterium samt dem Domplatz innerhalb dieses Rahmens festgelegt. Diese Methode, die auch später in Gebrauch blieb, und die Serlio die „Telaro"-Methode nennt, hat er dann auch bei einer Aufnahme des Palazzo Vecchio, bei der man zwei Seiten des Gebäudes gesehen habe, benützt. Das Baptisteriumsbild samt einer eigentümlichen Vorrichtung, um das Auge des Beschauers in der richtigen Stellung festzulegen, scheint zu Manettis Zeit noch vorhanden gewesen.

Josef Kern (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, 1913) weist dem Meister wohl mit Recht auch die architektonische und perspektivische Konstruktion des großen Dreifaltigkeitsfreskos von Masaccio in S. Maria Novella zu. Da dies Fresko ungefähr auf 1425 datierbar ist, haben wir eines der frühesten Werke im neuen Stil vor uns (Abb. 14).

Ein kassettiertes Tonnengewölbe wird von vier jonischen Säulen vermittels eines architravartigen Balkens getragen, vier andere jonische Säulen stützen vorwärts und rückwärts einen abschließenden Schildbogen. Zwei kannelierte korinthische Pilaster flankieren die vordere Arkade und schließen das Bild seitlich ein. Der Einblick in das Gewölbe ist in starker Unteransicht mit tiefem Horizont gegeben, in tadelloser perspektivischer Darstellung, in die sich allerdings Masaccios Figuren nicht ganz zu finden wissen.

Typisch sind die etwas ungelenk gezeichneten jonischen Kapitelle, die denen im Baptisterium nachgebildet scheinen und die sich wenig später in der Sakristeitür von S. Lorenzo (Abb. 24) wiederfinden, die überschlanken korinthischen Pilaster, die ähnlich in der Kirche von S. Lorenzo wiederkehren, wichtig ist auch die Anordnung, daß die Säule neben dem Pilaster den Bogen trägt (Baptisterium, S. Miniato, Findelhaus, S. Spirito (Abb. 7, 19, 31). Die Zwickelfüllung mit Medaillons findet sich gleichfalls an den Frühwerken des Meisters.

Mit Recht darf man wohl bei vielen Reliefhintergründen Donatellos die Hand des in der Baukunst erfahrenen Freundes vermuten, zumal wo so verwickelte Konstruktionen auftreten wie in dem Salome-Relief von Lille mit der Treppe links (Abb. 45) oder in dem Medaillon von S. Lorenzo mit dem ganz einzig dastehenden Versuch einer Perspektive mit mehreren Fluchtpunkten (Abb. 22 links). Die großen Tonnenhallen Donatellos in Padua (Abb. 46) und in Florenz (Kanzel von S. Lorenzo) bedeuten, da sie viel späterer Zeit angehören, schon eine wesentliche Verbesserung der Architektur im altrömischen Sinne gegenüber dem Fresko, obgleich das Motiv das gleiche blieb und nur verdoppelt oder verdreifacht angeordnet erscheint. Wir dürfen die Mitwirkung Brunellescos bei diesen architektonischen Konstruktionen um so mehr annehmen, da es damals in Italien allgemein üblich wurde und später fast die Regel war, daß Maler und Bildhauer sich zu ihren Hintergründen und Innenraumkompositionen geschickter Perspektivezeichner bedienten. Bei der Behandlung von Donatellos Architekturen wird davon noch die Rede sein.

Brunellescos Frühwerken wurde bis jetzt wenig Beachtung geschenkt. Die Erbauung eines Turms an der Villa Petraia hat sich als Verwechslung Manettis herausgestellt, und von den Einbauten, die er für die Verwaltung der öffentlichen Schuld im Palazzo Vecchio errichtet hat, ist nichts mehr erhalten. Dagegen sind noch ansehnliche Reste von dem Haus seines Verwandten Apollonio Lapi am Corso in der Nähe des Canto de' Ricci vorhanden. Da die erhaltenen Architekturstücke, Gewölbe und Gewölbekonsolen, den üblichen spätgotisch-florentinischen Typus zeigen, haben wir uns nicht mit ihnen zu beschäftigen.

Ein anderer Privathausbau, der vom Anonimo Gaddiano und den verwandten Biographien ihm zugeschrieben wird, ist dagegen von hoher Bedeutung als Jugendwerk, nämlich der Palazzo Busini, der heute dem Grafen Bardi-Serzelli gehört. Das Äußere des Hauses ist von puritanischer Strenge und Einfachheit: ein spitzbogig umrahmtes Rustica-Portal, Quaderketten an den Ecken, dünne Gurten mit mittelalterlichem Profil teilen die Stockwerke und dienen rundbogig umrahmten Fenstern als Auflager. Ein Sparrendach schließt die Fassade nach oben ab, die im übrigen verputzt ist. Eine aufgemalte Quaderteilung und zwei einfach ornamentierte Sgraffito-Bänder unter den Gurten bilden fast den einzigen Schmuck, abgesehen von den beiden mittelalterlichen Wappen der Familie Busini an den Enden der Front im ersten Stock. Während nun die Fassade kaum einen Anhaltspunkt über die Zeit ihrer Entstehung gibt und bescheiden zurücktritt, empfängt uns der Hof mit einem außerordentlich monumentalen Raumeindruck. Hier weht uns bereits der volle Stimmungsgehalt der neuen Kunst entgegen, und tatsächlich ist es der erste Palasthof in Florenz, der die strenge Ordnung des Grundrisses bis in seine Einzelheiten verfolgen läßt. Symmetrie und Ebenmäßigkeit bis in den letzten Winkel. Meiner Ansicht nach kann der Palast von keinem anderen Meister als von Brunellesco geschaffen sein und er ist wohl nicht einmal unter seine allerersten Arbeiten zu rechnen. Dagegen sprechen die ausgesucht schönen Verhältnisse der Arkaden, die gereifter erscheinen als jene des Findelhauses (Abb. 15 u. 16).

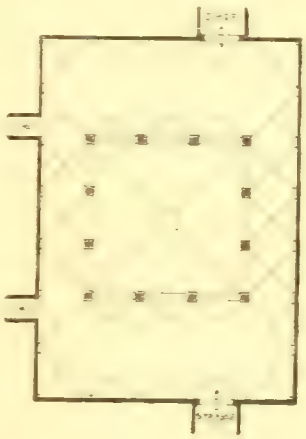


Abb. 15. Hof des Pal. Busini in Florenz.

Die Arkaden haben auf einmal ein schlankes hohes Verhältnis, während bisher eine breite und niedrige Proportion die Regel ist. Die zwölf Säulen, die die Obermauern des Hofes tragen und [illegible]

Abb. 16. Hof des Pal. Busini (Bardi-Serzelli) zu Florenz, Via de' Benci 3.
(Aus Architektur der Renaissance in Toskana.)

ringsum öffnenden Hofhallen begleiten, haben attische Basen und deutlich erkennbare Schwellung, ein Zeichen, daß die Antike ihre Einwirkung begonnen hat. Sie tragen aber noch das mittelalterliche Kapitell und den Arkadenbögen fehlen noch die abgestuften Umrahmungen. Vom Hofe aus führen zwei gebrochene Treppen in den ersten Stock, denn der Palast war, wie bereits in den genannten Biographien erwähnt, für zwei Familien eingeteilt, ein Verfahren, das wir in Florenz sehr häufig, z. B. später beim Palazzo Strozzi an treffen. Die obere Architektur des Hofes stammt aus späterer Zeit.

Ganz anderen Charakter hat der etwa gleichzeitige Hof des Palazzo Bardi-Canigiani im Oltrarno, via dei Bardi 22. Die Fassade weist in ihren großen, kräftigen Verhältnissen außer dem Portal gegen das Florentiner Mittelalter kaum neue Züge auf, nur im Hofe treten sie uns in ihren schüchternen Anfängen entgegen (Abb. 17). Aber die Stimmung ist eine ganz andere wie im vorigen Beispiel. Dort die wohl abgewogene klassische Ruhe und Vollendung, die an die Wirkung des Zentralbaues gemahnt, hier ist dagegen die romantische, gefühlsmäßige Gestaltungskraft des Mittelalters noch überall wirksam. Starkes, eigenes Leben spricht aus der Bewegung der Gewölbelinien und aus der von einer Figur der Abundantia geschmückten Treppe. Die Verhältnisse des achteckigen Pfeilers zum Doppelbogen sind ebenfalls noch rein mittelalterlich, wenngleich die neuen Formen in den Kapitellen bereits schüchtern auftreten. Man hat den Hof auch dem Brunellesco zuschreiben wollen, es ist aber richtiger, an den jungen Michelozzo oder irgend einen andern, noch stark in gotischer Bauweise befangenen Meister zu denken, wie es auch Fabriczy tut. Auf der gegenüberliegenden

Hofseite befindet sich eine heute zugemauerte, dreibogige Halle, die auf ihren beiden achteckigen Pfeilern eigentümliche Würfelkapitelle aufweist (Abb. 18). Sie wurden für Reste eines älteren Baues gehalten, sind aber gleichzeitig oder wenig früher als die antikisierenden Formen der anderen Seite. Eine Datierung erlaubt die Vorhalle der Kirche S. Jacopo in Campo Corbolini, wo die gleichen Kapitelle aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts vorhanden sind. Hat damals der Wunsch der Florentiner vielleicht mehr gelautet: „Los von der Gotik" als „Zurück zur Antike"? Wenn Manetti erzählt, Brunellesco habe sich bei dem Bau im Palazzo Vecchio anderer Formen als der gebräuchlichen bedient, da diese ihm nicht gefielen, es seien aber doch nicht die antiken gewesen, so mag er vielleicht ähnliches vor Augen gehabt haben.

Abb. 17. Hof des Pal. Bardi-Canigiani zu Florenz (Photogr. Alinari).

Palasthöfe und Eingangsfluren aus dieser Übergangszeit, von ähnlichen Formen und Verhältnissen wie im Hause des Apollonio Lapi und dem Pal. Busini sind übrigens noch mehrfach in Florenz zu finden, so z. B. der Hof des Pal. Capponi in Via de' Bardi 26, der wohl noch aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt. Statt der Säulen sind achteckige Pfeiler mit Eckblättern an den Basen verwendet, die Kapitelle, das Arkadenverhältnis und die ganze Anordnung ähnlich dem Pal. Busini. (Siehe Geymüller-Stegmann, Die Architektur der Renaissance in Toskana, Bd. X, Höfe, Abb. 9.) Würfelkapitelle mit vier Schildern finden sich außer an der genannten Kirche an verschiedenen Palästen und Villen der Zeit um 1400.

Über die Domkuppel, die Brunellescos erstes zeitlich fixiertes Eintreten in die Baukunst darstellt, können hier nur knappe Notizen gegeben werden, zumal da ihre Verbindung mit der Renaissance nur eine ganz äußerliche durch die Person des Meisters bedingte ist. Im übrigen muß auf die umfangreiche Literatur (S. 10) und das bereits in der Einleitung Gesagte verwiesen werden.

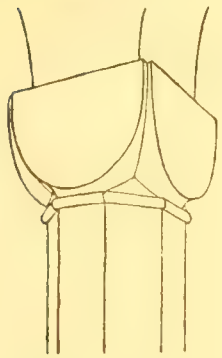


Abb. 18. Kapitell im Hof des Pal. Bardi-Canigiani.

Aus den Urkunden geht hervor, daß anfangs der Anteil des Ghiberti am Werke der gleiche gewesen scheint, daß Brunellesco sich aber schließlich durch seine außergewöhnliche konstruktive Begabung die Oberhand sichern konnte; das Ganze war ja eine Aufgabe fast rein technischer Natur (Abb. 10).

Bereits 1404 finden wir die beiden späteren Bauleiter mit einem Gutachten über die Hochschiffgewölbe des Doms beauftragt, ein Beweis, daß man ihre Fähigkeit damals schon gewürdigt hat. Nachdem 1417 der Tambur nach dem alten Plane fertiggestellt war, beriet die Dombaukommission über die Wölbungsfrage, entschied aber noch nicht über das anzuwendende Gerüst; erst im nächsten Jahre lieferten 14 Konkurrenten ihre ausgearbeiteten Projekte dafür ein, von denen augenscheinlich Ghibertis beide Modelle und der von Brunellesco, Donatello und Nanni di Banco gemeinsam ausgehende Vorschlag am meisten beachtet wurde, nämlich durch ein Modell in Mauerwerk zu beweisen, daß die Ausführung ohne Gerüste möglich sei.

Donatello hat wohl seinen Namen — denn wir dürfen bei ihm keine besondere technische Begabung voraussetzen — dem Entwurf seines Freundes nur geliehen, weil damals sein Ruhm durch seine Bildwerke schon in ganz Florenz blühte. Er trat auch zurück, als der Zweck erreicht war. Nach dem Gelingen der Mauerprobe fertigten die beiden Hauptkonkurrenten nunmehr auf Befehl der Dombaubehörde ein Holzmodell und eine eingehende Denkschrift über die geplante Ausführungsmethode, und auf Grund dieses gemeinsamen Projektes wurden sie und ein sonst unbekannter Meister Battista d'Antonio als Bauleiter angestellt. Der Dritte ist der zünftige Baumeister, der schon vorher am Werke tätig war und als eigentlicher Werkführer und Repräsentant der Maurerzunft für die Arbeit am Bau verantwortlich war. 1420 wurde der erste Steinring, der durch die ganze Mauer durchbindet, im Kuppelfuß verlegt; nach einem Jahre war man bereits 10 Ellen höher gekommen und die erste eisenarmierte Holzverankerung wurde bald darauf eingespannt, die zweite folgte 1424 und als im Jahr darauf 20 Ellen gemauert waren, legte man einen zweiten Steinring durch den ganzen Kuppelquerschnitt. 1422 und 1426 wurden in das anfängliche Programm einige technische Erweiterungen und Änderungen aufgenommen, von denen die wichtigste 1426 dahin lautete, daß man auch fernerhin bloß mit einem fliegenden Gerüst weiterarbeiten solle. Jetzt erst scheint man von der Ausführbarkeit der neuen Methode überzeugt: Brunellescos Gehalt wurde um 100 Gulden erhöht und er hatte dafür seine ganze Zeit dem Werke zu widmen, während Ghiberti nur zu einer Stunde täglich verpflichtet ward. Des zweiten Meisters eigentlicher Beruf und seine zahlreichen anderen Arbeiten in diesen Jahren sind die natürliche Erklärung dafür; kein Mißtrauen, nur uneingeschränktes Lob für seine Tätigkeit erscheint in den Akten. Brunellesco ist aber seit 1426 der eigentliche Führer des Unternehmens geworden und die Dombaubehörde bringt nunmehr seinem technischen Können, das er auch bei einigen Aufzugsmaschinen bewiesen hatte, volles Vertrauen entgegen. Die Unfähigkeit und Böswilligkeit seines Kollegen, von der Manetti und Vasari berichten, haben sich als reine Erfindungen herausgestellt, wenn auch gelegentliche Meinungsverschiedenheiten nicht gefehlt haben mögen, die der populären Überlieferung Nahrung gaben. Brunellescos Ehrgeiz und selbstbewußtes Vertrauen auf seine Überlegenheit mag daran Schuld gewesen sein, mit Ghibertis sonstigem Charakterbild stimmen jene Beschuldigungen nicht überein. 1429 erreichte man in 40 Ellen Höhe den dritten Steinring und um diese Zeit hat der Meister den Auftrag erhalten, ein neues Modell des ganzen Doms, die Fassade eingeschlossen, anzufertigen; es wurden wohl zwei ältere Modelle, um Irrtümer auszuschließen, zerstört, aber das neue Modell blieb wahrscheinlich unfertig. Während 1432 der Schlußring hergestellt wurde, trat Ghiberti von seiner Stellung, die ihn überhaupt nur mehr für die wichtigeren Entscheidungen auf den Plan gerufen hatte, ganz zurück, und auch der dritte Meister scheint in dieser Zeit sein Amt verlassen zu haben, da er nur bei der Laterne später erwähnt wird. Vermutlich hängt die eingangs erwähnte Verhaftung des allein verbliebenen Architekten damit zusammen, daß kein zünftiger Meister in der Bauleitung vorhanden war. Der Konflikt fand seine Lösung, als Brunellesco bald darauf selbst in die Zunft der Maurer eintrat. Verschiedene kleinere Arbeiten ließen erst 1436, nach 16jähriger Arbeit, die Einweihung des Domes zu, vollendet war die Kuppel freilich noch nicht, denn es fehlte die Laterne, die Marmorverkleidung, das Kranzgesims, Arbeiten, die sich teilweise bis ins nächste Jahrhundert hinzogen, und von denen später die Rede sein wird.

Gleichzeitig mit dem Dom wurde das Findelhaus nach Zeichnungen Brunellescos begonnen. Die Ausführung war, wie gewöhnlich, einem Baumeister anvertraut, der Autor des Planes hatte nur die Oberaufsicht und teilte diese sogar mit Francesco della Luna, einem Mitglied der Seidenweberzunft, welche die Bauherrin war. Diese Teilung ist dadurch bekannt geworden, daß sie späteren Biographen Anlaß gab, Dinge, die sie von ihrem Standpunkt aus bei dem Erneuerer der antiken Architektur nicht begreifen konnten, dem anderen aufzubürden. Der Bau ist im Herbst 1421 begonnen worden.

Der Platz, der heute mit seiner Umrahmung durch die drei Säulenhallen seinesgleichen auf der Welt sucht, scheint uns aus einem Gusse zu sein, obgleich zwei Intervalle von fast hundert Jahren die drei Bauwerke trennen. Damals war er bloß von ziemlich unscheinbaren Gebäuden und Gartenmauern umgeben, auch Kirche und Kloster von S.S. Annunziata waren einfach gehalten und lagen weiter zurück. Die schöne südliche Gepflogenheit, den öffentlichen und zu allgemeinem Nutzen bestimmten Gebäuden eine einladende heitere Halle vorzu-

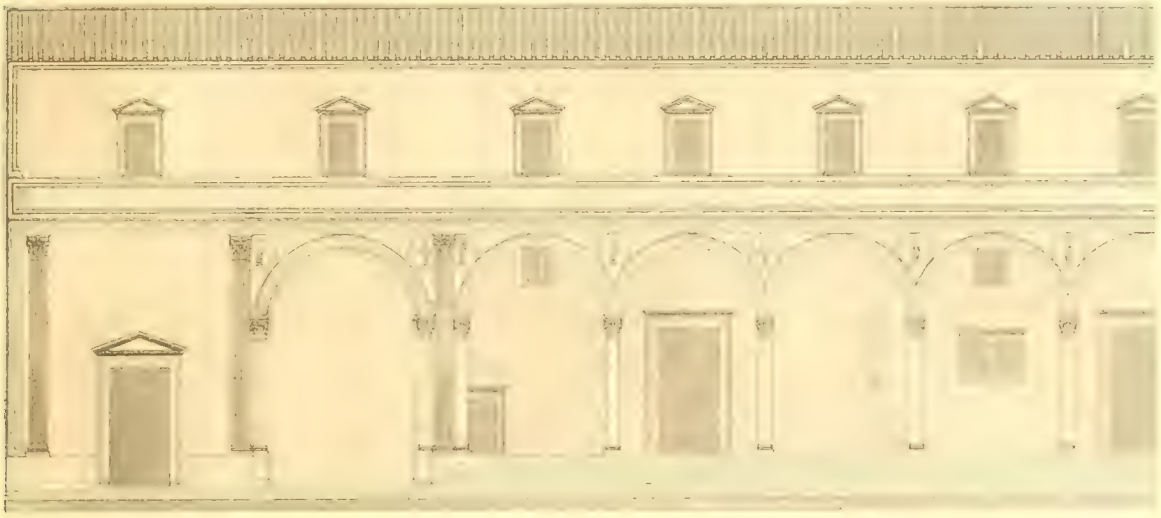


Abb. 19. Findelhaus zu Florenz, Hälfte der Platzfront (1:300).
(Aus Architektur der Renaissance in Toskana.)

legen, hat der Architekt hier übernommen und neun Arkaden um neun Stufen über den Platzgrund erhoben, denen er eine breitgelagerte, aber überaus leichte und elegante Form gab. Rechts und links erscheint ein ebenso großes Bogenfeld, das, von zwei Pilastern flankiert, den Ecken einen festeren Halt verleiht, wogegen die beiden äußersten geschlossenen Achsen erst im 17. und 19. Jahrhundert zugefügt wurden. Durch den linken Bogen führt eine Straße, rechts führt eine Tür in den langgestreckten Seitenhof, während der mittlere Hauptzugang zu einem quadratischen Säulenhof von fünf Achsen leitet, dem eigentlichen Zentrum der Anlage, um das sich symmetrisch die gewölbten Hallen, Korridore und Haupträume des Hauses gruppieren (Taf. I, Abb. 19).

Der Grundriß baut sich, wie bei allen Werken des Meisters, mit vollendeter Klarheit und Folgerichtigkeit auf, und die Höhenentwicklung richtet sich in allen Proportionen darnach. Zumal das Quadrat spielt im Grundriß wie im Aufriß die wichtigste Rolle; die Verhältnisse des Innenhofs sind gegen die der Vorhalle alle um zwei Fünftel verringert. Der ganze mittlere Teil ist an ein wohldurchdachtes Schema von Achsen und Symmetrielinien gebunden. Wahrscheinlich wird auch die Anlage des Straßenbogens und der auf der anderen Seite entsprechende schmale Hof dem Meister noch zuzuschreiben sein, wenngleich vielleicht der Bau ursprünglich sich nur auf die mittleren neun Arkaden und zwei Abschlußpilaster mit beiderseitig heruntergezogenem Architrav beschränkt hat, so daß rechts und links je zwei Achsen späteren Zeiten entstammen würden. Die Urkunden und alten Zeichnungen geben keinen rechten Aufschluß über das ursprüngliche Aussehen des Baues; er für sich allein würde in der kürzeren Form entschieden besser wirken, aber als Platzumrahmung mußte er sich wohl später einer größeren Einheit unterordnen.

Die merkwürdige, rahmenartige Herunterführung des Architravs und der oberen Gesimse ist jedoch zu Brunellescos Zeit vorhanden gewesen und bei Erweiterungen sinngemäß hinausgerückt worden. Unbegreiflich erschien den späteren Stilpuristen diese mißverstandene Anwendung einer antiken Bauform, aber für Brunellescos Zeit und Anschauung hat sie nichts Auffallendes, da sie in der florentinischen Protorenaissance üblich war und nur für Theore-

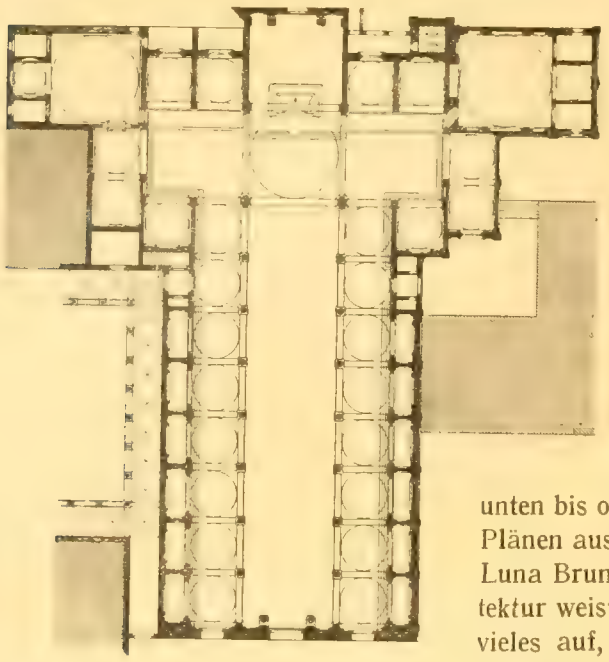


Abb. 20. S. Lorenzo zu Florenz (1:1000).
(Nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens.)

tiker häßlich oder störend wirkt. Die Berichte, daß Luna eigenmächtig in der Abwesenheit seines großen Kollegen diese Veränderungen vorgenommen habe, sind sehr unwahrscheinlich. Es muß nämlich bei der ganzen Austeilung der Halle schon die Architravbreite berücksichtigt gewesen sein, diese Arbeit ist aber sicher nicht ohne genaue Kontrolle des Bauleiters vor sich gegangen. Außerdem konnte Brunellesco wegen des gleichzeitigen Kuppelbaues sich selten auf längere Zeit entfernen, und daß während eines solchen hunderttägigen Aufenthaltes in Lucca die ganze Ecke von unten bis oben unter dreimaliger Abweichung von seinen Plänen ausgeführt worden sei, ist undenkbar, zumal da Luna Brunellescos Freund und Schüler war. Die Architektur weist ja auch sonst in Anordnung und Profilen vieles auf, was von der antiken Übung abweicht. Der umgebogene Architrav findet sich im Baptisterium und in San Miniato, das rahmenartig herumgeführte Friesprofil im letztgenannten Bau, die Fensterverdachungen an der Badia von Fiesole, lauter Bauten, die damals zur „guten Architektur" gehörten. Das hübsche Motiv der Zwickelfüllung mit den Medaillons, in die dann Andrea della Robbia die bekannten Wickelkinder setzte, ist dagegen eine neuere Erscheinung und bürgert sich rasch ein. Vorstufen dazu sind an der Loggia dei Lanzi und an Or S. Michele zu erkennen; gotisches Maßwerk mag überhaupt die Anregung dazu gegeben haben. Der prächtige Loggienraum selbst aber, mit seinen Kugelgewölben, die von den etwas kopfschweren Kapitellen aufsteigen, hat seine nächsten Verwandten nicht in Italien, sondern in Byzanz.

Es erscheint vielleicht kleinlich und müßig, bei Meisterwerken der Architektur Vorbilder festzustellen, doch sind sie für die Ableitung des frühen Stils, der von antiken Formen sich fast unabhängig hielt, von Wichtigkeit. Am ganzen Bau ist kein wirklich antikes Motiv nachzuweisen, aber doch bedeutete er etwas völlig Neues für seine Zeit. Die meisterhafte Beherrschung der Bauaufgabe, die Einfachheit und Klarheit der Anordnung, der prächtige Kontrast zwischen der glatten, bloß mit kleinen Fenstern durchbrochenen Oberwand und der weiten wohligen Halle, deren Säulen mit elastischer Spannkraft mühelos die tatsächlich starke Belastung zu tragen scheinen, ist so wohlgelungen, daß eine Kritik von jeher nur das Unwesentliche treffen konnte.

Ein Zeichen, wie mit dem Unternehmen der Domkuppel Brunellescos Ansehen als Architekt auf einmal stieg, ist der Umstand, daß eine dritte, große Aufgabe ihm fast gleichzeitig übertragen wurde, nämlich der Neubau von S. Lorenzo, des ältesten, nun baufällig und zu klein gewordenen Gotteshauses von Florenz (1421). Der Prior hatte schon vorher ein Chorhaupt mit einer großen und vier kleinen Kapellen 60 Ellen hinter dem alten angefangen und damit Größe und Gesamtdisposition der Kirche in einer zu Florenz üblichen Anordnung bestimmt,

als durch Geldspenden vornehme Bürger des Stadtviertels, unter denen sich Giovanni di Bicci dei Medici befand, Einfluß auf das fernere Schicksal des Baus gewannen. Der Medicäer hat Brunellesco als Baumeister geworben und ihm die Errichtung einer Sakristei übertragen, die er aus eigenen Mitteln bestreiten wollte. Aber diese ist nur ein Teil im Organismus der ganzen Anlage, deren Grundriß damals bereits im wesentlichen festgestellt wurde (Abb. 20). Während nun Giovannis Bauanteil rasch gefördert und in regelmäßigem Fortschritt auch vollendet werden konnte, blieb die Kirche liegen und wurde erst wieder durch seinen Sohn Cosimo dei Medici in den letzten Lebensjahren Brunellescos in Angriff genommen. Bei dessen Tod waren die der Vierung zunächst liegenden Teile noch lange nicht fertig, und erst 1461 wurde die fast das ganze Langhaus einnehmende alte Kirche abgerissen und dieser Bauteil nach den hinterlassenen Plänen begonnen. In den folgenden Jahrzehnten wurde die Kirche etwa auf den heutigen Zustand gebracht, die Innenseite der Eingangswand und die zweite Sakristei sogar erst durch Michelangelo gestaltet. Die Kirche selbst, abgesehen vom Grundriß und den Hauptanordnungen, ist also ein Spätwerk des Meisters und nur die Sakristei trägt die Züge seiner ersten Zeit. Das geht zur Genüge aus ihren Einzelheiten gegenüber den viel reiferen der Kirche hervor.

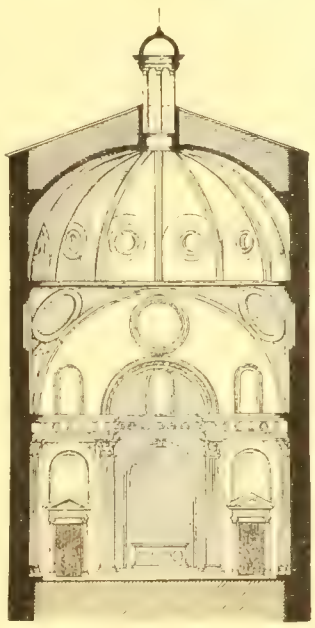


Abb. 21.
Sakristei von S. Lorenzo (1:333).
(Nach Laspeyres.)

Das Quadrat der Sakristei von 11 Meter Seitenlänge wiederholt die Hauptmaßeinheit und ist wie die Vierungskuppel mittels Pendentif in den Kreis übergeführt (Abb. 21 und 22). Darauf erhebt sich die hier zum erstenmal erscheinende Rippenkuppel, an deren Fuß zwölf Kreisfensterchen ein mäßiges Oberlicht dem Innern spenden. Den Einzelformen merkt man häufig das Schwanken zwischen Mittelalter und Antike und die starke Unsicherheit im Dimensionieren und Detaillieren an. Die acht großen Medaillons, die in der Höhe der Schildbogen und Pendentifs sitzen, wurden mit den einst farbig belebten Reliefs Donatellos geschmückt und sollten augenscheinlich die stärksten dekorativen Effekte des Innenraums bilden, dessen ursprüngliche Bemalung leider nicht mehr zu erkennen ist. Sonst hat nur die Wand, in der ein quadratischer, ebenfalls mit einer Pendentifkuppel überdeckter Chor sich öffnet, eine reichere Durchbildung erfahren, da um seinen Eingang ein kleinerer Bogen konzentrisch mit dem Schildbogen auf zwei Pilastern angeordnet ist. Dieses Motiv bringt später die Pazzi-Kapelle nochmals, aber gereifter und klarer (Abb. 28). Die beiden Portale zur Seite, die in ganz kleine Nebenräume führen, zeigen zwar etwas derbere Profile als die anderen Teile, stammen aber zweifellos ebenfalls von Brunellesco und nicht von Donatello, dessen architektonisches Schaffen einen ganz anderen Charakter aufweist (Abb. 24). Die jonischen Säulen des Baptisteriums sind hier wie für Masaccios Fresko und viele andere der Zeit die Vorbilder gewesen. Gerade dieses Fresko ist für die unsicher tastende und wechselnde Profilierungsweise aus Brunellescos erster Schaffensperiode bezeichnend; sie tritt uns in der Sakristei abermals in voller Deutlichkeit entgegen. Ghibertis Architekturen in den Reliefs der östlichen Domtür, deren Entwurf aus der nämlichen Zeit wie das Fresko und das Portal stammt (um 1425), erscheinen im Vergleich dazu weit reifer und ebenmäßiger, ein Beweis, wie wenig man einzig

Abb. 22. Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Einzelheiten des Gewölbes (Photogr. Alinari).

Brunellesco als führenden Geist in der Aufnahme der antiken Formen in die Baukunst betrachten kann. Sein Gesichtskreis reicht über die Florentiner Protorenaissance kaum hinaus; das Baptisterium vermittelt ihm die Antike. Dies zeigt z. B. auch die Dekoration des rings um die Sakristei laufenden Gebälkfrieses mit den Engelsköpfen in Medaillons. Die Beleuchtung des ganzen Raumes durch viele geschickt verteilte kleine Öffnungen war ehedem eine reichere als sie jetzt ist, da manche Fenster vermauert wurden, doch ist soeben eine Wiederherstellung im alten Sinne in Arbeit.

Während in der Sakristei das Neue noch nicht vollausgereift, noch in gährender Bewegung erscheint, tritt uns in der Kirche selbst ein weiter vorgeschrittenes Stadium des Stils entgegen. Ähnlich wie beim Findelhaus, stellt ihr Grundriß eine Aneinanderreihung quadratischer Raumeinheiten dar, zu denen der schon begonnene Chor und seine halb so breiten Seitenkapellen den Maßstab geliefert haben. Drei große Quadrate bilden das Querschiff, vier weitere das Langhaus und daran stoßen die kleineren Quadrate als Seitenschiffe und Kapellen, während die beiden Sakristeien in den Ecken wieder den großen Quadraten gleich sind. Die Vierungskuppel hätte nach dem ursprünglichen Plan gleich der der Sakristei ausgeführt werden sollen, während sie später ohne Rippen und Lichtöffnungen konstruiert

Abb. 23. S. Lorenzo zu Florenz, Blick aus dem Querschiff ins Langhaus (Photogr. Alinari).

wurde. Schon zur Zeit ihrer Wölbung, zehn Jahre nach dem Tod Brunellescos, haben Zeitgenossen diese Abweichung scharf getadelt.

Das Langhaus (Abb. 23) folgt in Anordnung, Gliederung und Schmuck zwanglos den älteren Bauteilen. Die basilikale Anlage war auch in der gotischen Zeit in Italien für geraumige Kirchen die Regel geblieben; jetzt aber taucht sie auf einmal in Formen, die drei Jahrhunderte früher gebräuchlich waren, wieder auf. Die ältere Kirche von S. Lorenzo ist dem Neubau wahrscheinlich noch ähnlicher gewesen als die heute noch bestehenden Basiliken von S. Miniato, Fiesole und S.S. Apostoli (Abb. 6 u. 8), da sie nach einer alten Zeichnung ein Querschiff, vielleicht sogar eine Vierungskuppel besessen hat; Pisa zeigt in großem Maßstab, daß es solche Vierungskuppeln schon frühe in Toskana gab. Die ganze Stimmung des durchsichtigen, klar angelegten Raumes ist jenen Bauten konform. Die Kapellenreihen, die in halber Tiefe die Seitenschiffe begleiten, sind im ursprünglichen Entwurf nicht vorgesehen gewesen, sie bereichern den Raumeindruck, ohne ihn zu verbessern. Die feine und opulente Meißelarbeit, die hauptsächlich Bogenlaibungen und Archivolten schmückt, ist von jener diskreten Zurückhaltung, die Brunellescos Werke so anziehend macht, während die folgende Zeit und die oberitalienische Schule leicht über das Ziel hinausschießen. Die Außenseiten sind gut und sorgfältig durchge-

arbeitet, ohne besondere Züge aufzuweisen. Die geschwungenen Pfeifen sind hier wie im Fries vom Findelhaus, sowie in manchem späteren Bau, eine beliebte Verzierung des Gebälks, die ihre Abstammung von spätantiken Sarkophagen nicht verleugnen kann. Die Fassade endlich teilte das Schicksal so vieler in Italien, daß man über der Fülle der Projekte schließlich verzichtete, sie auszuführen. Der Klosterhof, der in zwei Stockwerken Bogengänge auf ziemlich derben ionischen Säulen zeigt, ist erst elf Jahre nach des Architekten Tod begonnen worden und weicht nicht viel von anderen ähnlichen, z. B. den von Michelozzo erbauten ab.

Der Palazzo di Parte Guelfa schließt sich seinen Formen nach an die Frühwerke an. Über den Zeitpunkt von Brunellescos Anteilnahme am Bau sind wir nicht genau unterrichtet, nur soviel ist sicher, daß die Arbeit sich lang hinauszog und schließlich unvollendet liegen blieb, da die einst mächtige und angesehene Körperschaft damals bereits an Ansehen verloren hatte. Sie gedachte es durch den glanzvollen Neubau wiederzugewinnen, aber es scheint, daß gerade dies ihre Gegner zu verhindern gewußt haben. Es handelte sich damals darum, dem alten Palast der Behörde, der dem 14. Jahrhundert angehört, einen mächtigen Saal, ein Verhandlungszimmer und einen Verbindungsgang anzugliedern und in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ist der Bau von einem unbekannten Architekten begonnen worden, während dann erst etwa um 1420 Brunellesco den Auftrag zu seiner Weiterführung erhielt. (Fabriczy, Il palazzo nuovo della Parte Guelfa. Bolletino per la difesa di Firenze antica Fasc. IV, S. 39 ff. und Fasc. III, Rekonstrukt. v. Cavallucci).

Abb. 24. Türen in der Sakristei von S. Lorenzo (Photogr. Alinari).

Über die glatten Quadern des älteren Erdgeschosses hat der neue Architekt als Gurtgesims ein reich profiliertes dreiteiliges Gebälk gezogen, auf dem die großen, rundbogig geschlossenen Fensteröffnungen des Saales sich erheben, darüber sind runde Medaillons mit mittelalterlichen Profilen angeordnet, die nicht mehr vollendet wurden; sie scheinen nicht zur Beleuchtung des Innenraums, sondern zur Aufnahme von Reliefs bestimmt gewesen zu sein. An den Ecken, beiderseits ein wenig von der Kante abgerückt, erheben sich glatte Pilaster von dem Gurtgesims, die wahrscheinlich mit einem Kapitell versehen das obere Abschlußgesims hätten tragen sollen. Die attische Basis und das Abrücken von der Ecke spricht dafür, daß sie nicht etwa als bloße Lisenen gedacht sind. Die ganze Außenseite ist bloß mit den großen, einfachen Formen des Gerüstes gegliedert, fast ohne ornamentalen Schmuck (Abb. 24). Der ansehnliche Saal, der das ganze obere Geschoß ausfüllt, ist heute durch Zwischendecken und Scheidewände in eine Anzahl kleiner Räume zerlegt; doch sieht man darin die kannelierten Pilaster und korinthischen Kapitelle, auf die wohl ein Gesims und eine reiche Kassettendecke hätte folgen sollen. Die Fenster bilden nach innen rechtwinklig umrahmte Nischen. Es scheint nach den Urkunden, daß die Ausschmückung des Saales erst in der allerletzten Lebenszeit des Meisters begonnen wurde, wenigstens sind die Kapitelle (Abb. 26) etwa sechs Jahre nach

seinem Tode geliefert worden. Für ihre leblose und regelwidrige Form ist also nicht mehr Brunellesco, sondern der Bildhauer Maso di Bartolommeo verantwortlich. Statt sich enger an die antiken Vorbilder anzuschließen, — es war daran in Florenz kein Mangel, — haben sich die Bildhauer im ganzen 15. Jahrhundert ihre Freiheit in der Umformung und Umdeutung der Kapitelle nicht nehmen lassen.

Unzweifelhaft wäre der Palast eine der vornehmsten Schöpfungen des neuen Stils geworden, denn selbst in ihrem verwahrlosten Zustand wirkt die Ruine durch ihre einfache und wohl abgewogene Architektur als eine der ganz selbständigen Leistungen, wie sie kein anderer Architekt der Frühzeit, Alberti ausgenommen, aufzuweisen hat. Brunellesco hat nicht nur den anderen die Bahn gewiesen, er übertrifft sie auch alle an Originalität. Doppelt bedauerlich ist es, daß die vorhandenen Unterlagen nicht ausreichen, uns ein Bild des Äußeren vorzustellen; sind doch gerade bei diesem Bau ganz neue und bedeutungsvolle Gedanken für die Gliederung der Wände mit Pilastern aufgetaucht, die ihre eigentliche Wirkung erst in der Folgezeit ausüben sollten.

Abb. 25. Palazzo di Parte Guelfa in Florenz (Photogr. Alinari).

Zwischen diese Frühwerke und die folgenden schiebt sich eine längere Pause ein. Erst um 1430 begann Brunellesco im Auftrag des Andrea de'Pazzi das Capitolo di S. Croce, wie die Pazzi-Kapelle zuerst genannt wurde, da sie weniger kirchlichen Verrichtungen als den Versammlungen des Franziskanerordens diente. Es ist ein weiter rechteckiger Raum, der, entgegen der üblichen Anordnung von Sakralbauten, an seinen Langseiten Eingang und Altarnische hat. Ein Säulenporticus ist der Eingangsseite vorgelagert. Auf die überraschende Grundrißähnlichkeit mit byzantinischen Kirchen wurde bereits in der Einleitung hingewiesen; es sei aber betont, daß sich die Ähnlichkeit auf die Hauptgedanken beschränkt (Abb. 13 u. 27). Der Baukörper ist in einer Weise durchgeformt, man möchte sagen durchgeistigt, die in nichts an die ungeteilten Flächen, an die undurchdrungenen Mauermassen östlicher Kuppelbauten erinnert. Die Verarbeitung der Wand und der Gewölbe, die Gliederung des Ganzen

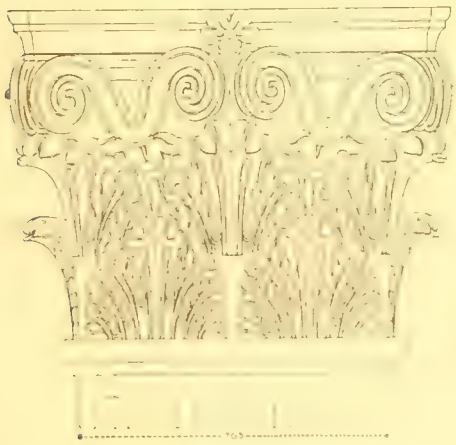


Abb. 26. Kapitell aus dem Saal der Parte Guelfa (Arch. d. Ren. in Toskana).

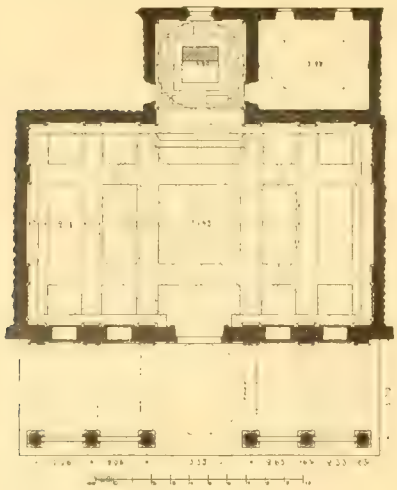


Abb. 27. Pazzikapelle, Grundriß.

in Stützen und Bogenlinien, zeigt die Schule der Gotik noch immer lebendig; aber in den Verhältnissen, in denen alle Teile harmonisch sich zueinander fügen, treten die Ideale römischer Baukunst so rein wie niemals vorher hervor; der Florentiner hat sie wieder aufgenommen, während Byzanz sie verlassen hatte. Schon die Vorhalle (Taf. II) bringt bedeutsame Fortschritte gegen die Erstlingsbauten, da sie sich mit dem gerade den Gebälk über den Säulen der antiken Norm fügt. Trotzdem ist nicht der römische Porticus, sondern der altchristlich Narthex, wie etwa der des Doms von Civita Castellana, dem Gesichtskreis des Architekten näher, denn über dem Gebälk ruht kein Dreiecksgiebel, sondern eine zierliche Wandarchitektur, die durch den Mittelbogen willkürlich unterbrochen wird. Die Nische des Baptisteriums hat das Vorbild dafür gegeben. Oben ist die Attika durch ein kräftiges Gesims abgeschlossen, auf die vielleicht noch eine Balustrade mit zierlichen Säulchen folgen sollte, wie das auf Pfeilern gehobene Dach anzudeuten scheint.

Die Kuppel, die den Innenraum krönt, ruht nicht mehr auf vier Mauern wie in der kurz zuvor vollendeten Sakristei, sondern zwei kurze Tonnenarme tragen sie auf beiden Seiten, so daß sie, wie in der Sofienkirche, frei zu schweben scheint (Abb. 28). Die Vorhalle, deren Gewölbe in der Mitte die nämliche Durchbrechung erfahren hat, bereitet auf das Hauptmotiv der Raumbildung vor. Wie dann die Kuppel des Chors mit der äußeren zusammenklingt, wie die Achsenteilung des Mittelraumes sich an den Seitenwänden wiederholt, so sind überall mit starken Beziehungen Raumformen, Intervalle, Gliederungen aneinander gebunden und vereinigen sich in der ganzen Komposition zu einem Zusammenklang, nicht mehr ganz so einfach wie in den ersten Versuchen, aber gewählter und eigenartiger. Ähnlich wie S. Spirito gegen S. Lorenzo eine vollkommenere Lösung des nämlichen Problems bedeutet, so verhält sich auch die Pazzi-Kapelle zur alten Sakristei von S. Lorenzo, bloß daß hier durch die Erweiterung des Raumes in der Querrichtung ein neuer Gedanke auftaucht, der erst viel später mit dem Grundriß im reinen griechischen Kreuz seinen vollendeten Ausdruck fand. Jedenfalls hat der Meister die antiken Detailformen sicherer wie anfangs zu handhaben gelernt und damit kommt das Bedürfnis nach Schmuck wieder stärker zur Geltung. Die feine Skulpturarbeit der Tonne, das Portal, die farbig glasierten Tonplatten der Kuppel und des Innenraums zeigen eine unaufdringliche, echt florentinische Grazie, die nicht aus den ihr zugewiesenen Grenzen hinaustritt.

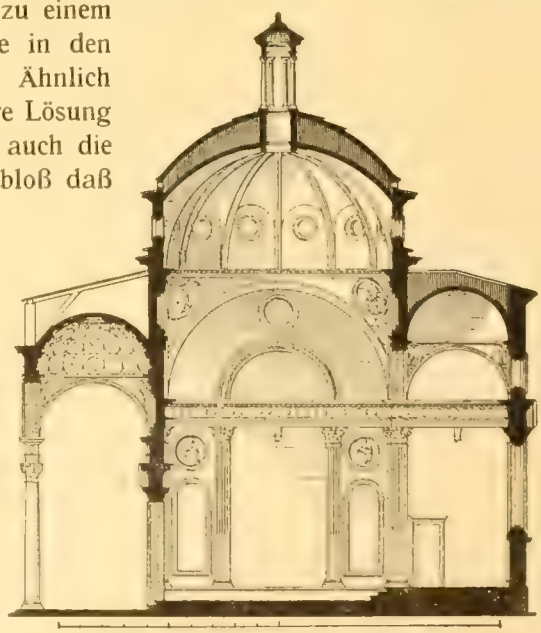


Abb. 28. Pazzikapelle, Schnitt.
(Nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens.)

Während dies Gebäude mit dem größten Teil seines Schmuckes, der nach und nach bis

Capella dei Pazzi in Florenz
begonnen um 1430 von F. Brunellesco
(Photogr. Brogi)

zur großen Katastrophe der Pazzi im Jahre 1478 entstand, unversehrt auf uns gekommen ist, stehen wir bei einem anderen ähnlichen Bau vor einer Ruine, die zudem durch Einbauten und durch die Verwitterung des Steins fast unkenntlich geworden ist: Der Achtecksbau von S. Maria degli Angeli. 1434 wurde, von einer Stiftung der Familie Scolari veranlaßt, das Oratorium nach den Plänen Brunellescos in Angriff genommen, doch als der Bau einige Meter aus dem Erdboden gestiegen war, wurden die für ihn bestimmten Summen anderen Zwecken zugeführt. Im Gegensatz zu der Pazzi-Kapelle erblicken wir hier einen reinen Zentralbau, der von einem Achteck für den Mittelraum zu einem Sechzehneck der Umfassungsmauern vermittels ringsum angelegter quadratischer Kapellen übergeht (Abb. 29). Ob ein antiker Bau das Vorbild war oder ob das Florentiner Baptisterium auch hier wieder maßgebend gewesen ist, ist nicht mehr zu sagen; jedenfalls ähnelt kein erhaltener antiker oder frühmittelalterlicher Grundriß mit Ausnahme des Münsters von Aachen und dessen Verwandten dem vorliegenden. Die Gliederung des Inneren mit je zwei Pilastern, die von den einspringenden Ecken ein Stück abgerückt sind, deutet auf das Baptisterium, von dem sie auch in späterer Zeit hin und wieder entlehnt wurde. Zu erfreulichen Ergebnissen führte es aber nie, wie die Sakristei von S. Spirito und die Madonna dell' Umiltà in Pistoia beweisen (Taf. VIII). Die Dreiecke, die beim Übergang ins Sechzehneck zwischen den Kapellen übrigbleiben, sind hier durch je drei große Nischen aufgelöst und tragen so zu der Gliederung des Äußeren und zur Erweiterung des Kapellenkranzes bei.

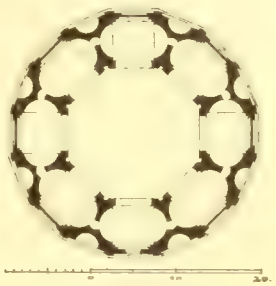


Abb. 29. Grundriß von S. Maria degli Angeli, Florenz.

Man hat manche römische Kuppelbauten, die Brunellesco bekannt sein konnten, als Ausgangspunkte für diese ganz neuartig erscheinende Zentralraumlösung herangezogen. Das Zehneck von Minerva Medica mit seinen kleinen, halbrunden Nischen, die gar keine statische Funktion haben, wird von Fabriczy als nahestehend genannt, ist aber seiner ganzen Anlage und dem konstruktiven Grundgedanken nach, völlig verschieden. Wichtiger ist der Hinweis desselben Autors auf das eben genannte Münster in Aachen (vollendet 804), das nicht nur die gleiche Größe hat, sondern auch durch die charakteristische Überführung des Achtecks ins Sechzehneck und durch die Anordnung der Nebenräume zur Stütze der Kuppel als der nächste noch lebende Verwandte erscheint. Natürlich nicht als Vorfahr, aber die Möglichkeit besteht, daß ein verloren gegangener Bautypus der altchristlichen oder byzantinischen Zeit beiden Werken zugrunde gelegen hat. Die ungewöhnlich geschickte Abstrebung der Kuppel in Aachen macht dies noch wahrscheinlicher.

Eine Skizze Brunellescos, die allerdings nur in zweifelhaften Nachbildungen erhalten ist, gibt über den geplanten Aufbau Klarheit (Osservatore Fiorentino, Firenze 1821, II, S. 167). Über den acht Arkadenbogen der Kapellen, die von den Eckpilastern vermittels kurzer Gebälkstücke getragen werden, läuft ein zweites Gebälk rund herum, über dem eine glatte Attika folgt, die in der Mitte der Seiten je ein Kreisfenster einschließt. Ein Hauptgesims trennt die Attika von der halbkreisförmigen Muldenkuppel, deren äußere Begrenzung, wie im Baptisterium zeltdachförmig ist. Die Oberkante dieses Gesimses, liegt in einer Höhe, die genau dem Durchmesser der Kuppel entspricht. Ein Auge im Scheitel, auf das wohl eine Laterne gesetzt werden sollte, ergänzt das hohe Seitenlicht. Die Gesamthöhe ist gleich der anderthalbfachen Breite, der Raum ist also etwas schlanker als das Baptisterium.

Das Bauwerk, wie es vereinzelt in der Geschichte der Architektur auftaucht, hat auch kaum Nachfolgerschaft gefunden, obwohl es den späteren Architekten wohl bekannt war und wertvoll erschien; es hat auch an Versuchen zu einem Ausbau der Ruine nicht gefehlt. Vitonis Umiltà in Pistoja hat manchen verwandten Zug, Serlios Kirchenentwürfe im fünften

Buch seiner „Architektur“ nehmen manchmal den Grundgedanken wieder auf; am großartigsten aber hat Michelangelo in dem unausgeführten Entwurf für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom Brunellescos Idee variiert.

Von den bedeutenden Bauten des Meisters steht S. Spirito am Schlusse. Die Ähnlichkeit mit S. Lorenzo ist überraschend; selten wird man bei einem neueren Architekten zwei Werke finden, wo der Raumgedanke mit solcher Konsequenz wiederholt worden ist. Hier ist es das Problem, eine dreischiffige, kreuzförmige Basilika mit Vierungskuppel und seitlichen Kapellen in ein starres Schema von Würfeln einzuordnen; gerade als ob ihn eine Rechnung, die bei dem ersten Versuch noch nicht restlos aufgegangen war, zu einer neuen scharfsinnigeren Lösung angespornt hätte. Alles ist viel pedantischer und folgerichtiger durchgeführt, von dem einfachen Achsensystem völlig beherrscht. Um die in Kreuzesform angelegten acht großen Quadrate des Grundrisses laufen ringsum die kleinen, von halber Seitenlänge, und diese werden nach außen von halbrunden Kapellen in halber Tiefe begrenzt (Abb. 30). Auch der Aufbau wiederholt die Maßstabseinheiten des Grundrisses genau, und zwar sind nicht mehr die lichten Weiten der Öffnungen, sondern die Achsenabstände für die Höhenverhältnisse maßgebend. Da die herumgeführten Seitenschiffe nicht einmal die althergebrachte Mittelkapelle im Chorhaupt erlauben, mußte der Hauptaltar den Ehrenplatz unter der Kuppel erhalten, und er wurde später noch durch einen großen Baldachinaufbau betont. Das im System überschüssige halbe Quadrat an der Eingangsseite legt die Vermutung nahe, daß der Architekt sogar die Arkaden innen an der Front herumzuziehen beabsichtigte, und daß man erst von seinem Entwurf abgehen mußte, als nach langem erregtem Disput gegen Ende des Jahrhunderts drei statt vier Portale in der Fassade beschlossen wurden. Erst Soufflot hat im Pariser Pantheon wieder einen auf ähnlich einfachen Maßverhältnissen aufgebauten Grundriß geschaffen, wie er uns hier an der Schwelle der neuen Kunst entgegentritt. Die Wirkung seines Innenraums ist, trotz der ganz veränderten Dispositionen, eine ähnliche, reich und klar zugleich. Wie die Anordnung des Ganzen, so wird auch in den Einzelheiten und besonders in der Beleuchtung das Streben nach Einheitlichkeit und wirksamer Klarheit das Merkmal des zweiten Versuchs, die Basilikaform mit neuem Geist zu erfüllen.

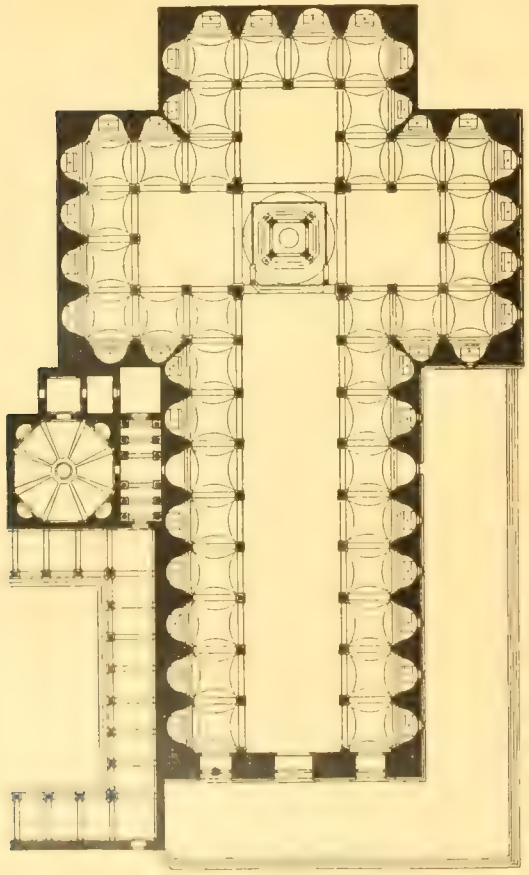


Abb. 30. S. Spirito in Florenz (1:900).
(Nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens.)

Abermals konnte der Architekt längst nicht mehr die Vollendung des langsam geförderten Werkes erleben, doch hat hier ein von ihm selbst verfertigtes und später meist treu beachtetes Modell die Weiterführung geleitet. Es wurde

zwar 1433 mit dem Bau begonnen, doch erst etwa zwanzig Jahre später konnten die Säulen aufgerichtet werden, nachdem der Schüler Brunellescos, Antonio Manetti, die Leitung übernommen hatte. 1482 wurde die Kuppel geschlossen und der erste Gottesdienst gehalten.

Die Außenseiten des Baues, die sonst ganz einfach gehalten sind, hätten eine starke Belebung erfahren, wenn die Kapellen, wie es ursprünglich beabsichtigt war, nach außen halbrund hervorgetreten wären. Man scheint sich aber schließlich doch für die ruhigere, glatte Außenmauer entschlossen zu haben. Wie beim Dom, S. Lorenzo und unzähligen anderen Kirchen Italiens, sind um die Fassade wohl Pläne und Kontroversen entstanden, aber keine Hand rührte sich zur Ausführung. Dem neuen Stil setzte der eigentümliche Querschnitt der Basilika noch zäheren Widerstand entgegen, als er es schon dem mittelalterlichen Bauschaffen der Italiener getan hatte. Hier trat der Umstand der ursprünglich geplanten vier Portale noch dazu, die Fassadengestaltung zu erschweren.

Abb. 31. S. Spirito, Blick gegen den Chor (Photogr. Alinari).

Neben den großen Aufgaben sind noch einige kleinere und die Arbeiten seiner Schule zu betrachten. Vor allem hat die äußere Ausgestaltung der Domkuppel zwei wichtige Teile davon in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens entstehen lassen. Für die Kuppellaterne wurde 1436 eine Konkurrenz ausgeschrieben und aus sechs Entwürfen wurde der von Brunellesco gewählt. Das Modell (Abb. 32), das heute noch in der Domopera aufbewahrt wird, ist nicht mehr das damalige, sondern eine im 17. Jahrhundert verfertigte Nachbildung der wirklich bestehenden Laterne. Auch hier verzögerte sich der Bau in der üblichen Weise: als die ersten Steine versetzt werden konnten, holte der Tod den Meister hinweg, doch waren alle Vorbereitungen so weit gediehen, daß wir noch sicher ein Werk aus seiner letzten Zeit vor uns haben, wenigstens was die Hauptlinien anbelangt, während für die Einzelheiten spätere Hände verantwortlich sind.

Die acht nervigen Marmorrippen, die an den Kanten der Kuppel hinaufschießen, halten die Laterne wie eine zarte weiße Blume in ihrer Mitte, als wollten sie den Sieg der Grazie über die schwere Titanenarbeit ausdrücken, die unter ihnen vollbracht wurde. Mehr als bei irgendeiner anderen Arbeit des Meisters treten hier gotische Baugedanken zutage, die dem Charakter des Ganzen ja angemessen erschienen. Ganz wie Strebepfeiler lehnen sich Ansätze an die Eckpilaster, auf denen zum erstenmal die doppelt geschwungene Volute als Stützform erscheint, die von da ab so oft verwendet wurde. Daß also eine richtige Strebebogenkonstruktion gegen den Schaft eines korinthischen Pilasters anläuft, ist wieder bezeichnend für die unbekümmerte Art, wie die Formen in einem Geiste verwendet

werden, für den sie nicht geschaffen sind. Auch in einem anderen Umstand zeigt sich die Macht mittelalterlicher Tradition; nämlich in dem feinen und liebevollen Schmucke durch zierliche Meißelarbeit, die nur von der Nähe gesehen werden kann. Hier erscheint, wie schon in der Pazzi-Kapelle, das Streben durch elegante Einzelheiten zu glänzen, ein Beweis, daß nun auch die Steinmetzen die neuen Formen zu beherrschen gelernt haben und daß damit ein später immer stärker auftretendes Schmuckbedürfnis aufkommt, das die zweite Generation in Florenz ganz beherrschen sollte.

Für das äußere Hauptgesims der Kuppel war ein umlaufender Bogengang geplant, der etwa den Zwerggalerien mittelalterlicher Dome entsprach. Die Gestalt, die im Anfang des 16. Jahrhunderts Baccio d'Agnolo der Galerie gab, wird im allgemeinen mit den Absichten des ersten Architekten übereinstimmen.

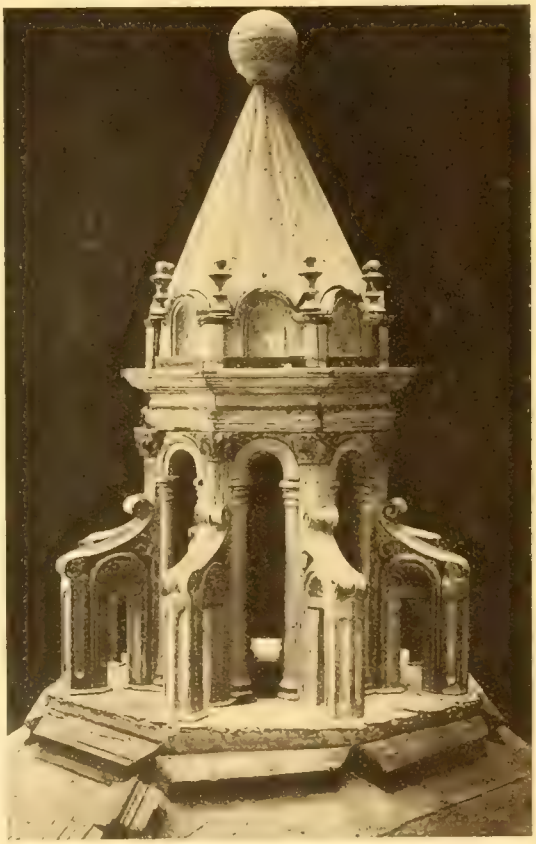


Abb. 32. Modell der Kuppellaterne des Doms (Photogr. Brogi).

Als eines der reifsten und schönsten Werke aus Brunellescos Spätzeit muß man aber die vier halbrunden Ausbauten der Domkuppel ansehen, die in den Diagonalen das Quadrat zum Achteck überführen. Nach dem Kuppelinnern treten die Ausbauten gar nicht hervor, sie haben lediglich eine ästhetische Funktion nach außen zu erfüllen und waren schon vor Brunellesco, aber in polygonaler Form geplant. Leider verschwinden in der unruhigen Umgebung des farbigen Marmors ihre prachtvollen Linien, während sie für sich allein schon längst als Zeugen seines reifsten baukünstlerischen Schaffens angesehen worden wären. Die Anordnung der Architektur ist ganz einfach: gekuppelte Dreiviertelsäulen gliedern den Halbzylinder und schließen fünf große Muschelnischen zwischen sich. Über ihrem Gebälk folgt das leicht geschwungene Ziegeldach. Ein Zeichen, wie wenig die eigentlichen Funktionen der antiken Bauglieder verstanden wurden, wie viel mehr auf mittelalterliche Beispiele als auf römische Architektur geachtet wurde, ist der zwischen Kapitell und Gebälk eingeschaltete Kämpfer, selbst hier, wo er gewiß keine Berechtigung hat. Zu tadeln ist hier nicht die unbekümmerte Freiheit des Architekten, der nach Gutdünken mit architektonischen Motiven schaltet und dem die Wirkung des Ganzen schließlich recht gibt, sondern die pedantische Gelehrsamkeit derer, die durch das Studium römischer Architektur veranlaßt, überall Verstöße gegen die Gesetze der Baukunst finden wollen. Keinesfalls geht es an, bloß wegen dieses scheinbaren Fehlers eines der urkundlich am besten gesicherten Werke dem Brunellesco absprechen zu wollen, wie Fabriczy es tut. Er nimmt an, daß Bernardo Rosellino, der 1460 bis 1464 Capomaestro am Dom war, das Gesims aufgesetzt und dabei den

Kämpfer dazwischen geschoben habe. Er beachtet aber nicht, daß eine Freiheit, die um 1440 noch keinen Anstoß erregte, 20 Jahre später in Florenz bereits ganz unmöglich gewesen wäre, da man inzwischen die Antike viel genauer kennen gelernt hatte (Abb. 33).

An den halbrund geschlossenen Apsiden syrischer Basiliken findet sich häufig die nämliche Anordnung, — Kämpfer zwischen einem Säulenkapitell und dem Hauptgesims —, ob sie auch sonst noch in der altchristlichen Baukunst vorkommt, ist mir nicht bekannt.

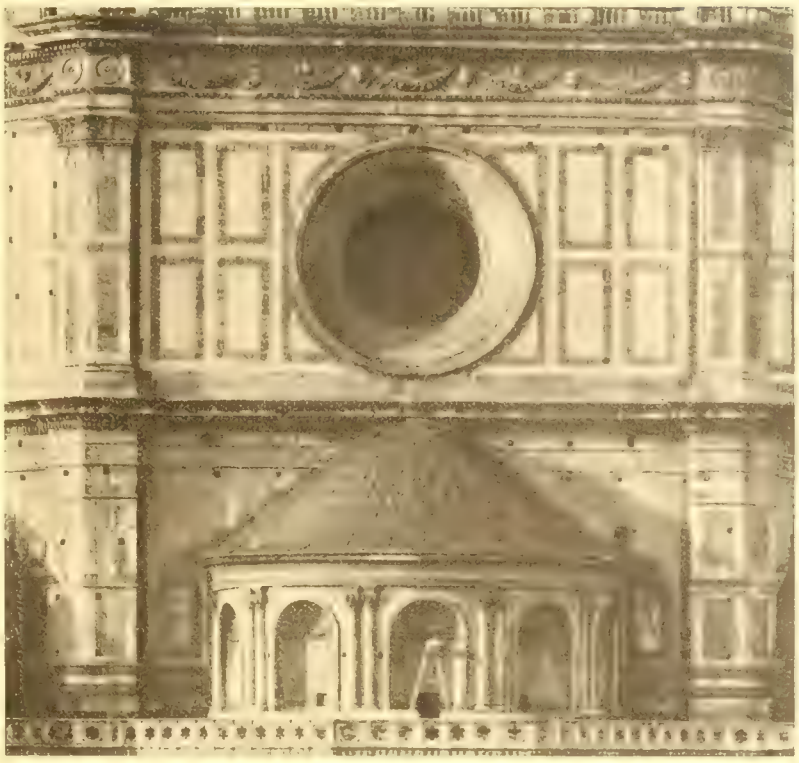


Abb. 33. Die halbrunden Ausbauten der Domkuppel (Phot. Alinari).

Es sind nunmehr noch kurz einige Bauten zu erwähnen, bei denen die Autorschaft Brunellescos unwahrscheinlich ist. So erzählt Vasari von zwei Arbeiten für Lucca Pitti, den reichen und ehrgeizigen Wetteiferer der Medici.

Die Villa in Rusciano ist teilweise noch in mittelalterlichen Formen ausgeführt, teilweise gehört sie dem 16. Jahrhundert an, und für Brunellesco bleibt eigentlich nur ein Hofraum und ein Gebäudetrakt mit einer Treppe von geringem architektonischem Aufwand. Bloß die Größenverhältnisse der Räume verraten die opulente Gesinnung des Besitzers, ihre Ausstattung, soweit noch vorhanden, bietet nichts Außergewöhnliches. Das reich verzierte Fenster, das sich in dem Hofe befindet, ist sicher erst ein Menschenalter später.

Der Palazzo Pitti, den nach Vasaris Angaben derselbe Bauherr sich von Brunellesco errichten ließ, ist wohl eine der großartigsten Schöpfungen der Zeit, aber auch diejenige, die sich am allerschwersten mit den übrigen des Meisters vereinigen läßt. Überhaupt weicht er von allem, was die eigentliche florentinische Frührenaissance erzeugt hat, himmelweit ab; da zudem die älteren Biographien mit Ausnahme des Anonimo Gaddiano die Autorschaft Brunellescos nicht erwähnen und alle historische Wahrscheinlichkeit auf einen Baubeginn in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schließen läßt, so muß er in anderem Zusammenhang behandelt werden (s. S. 89 f).

Die Kunstschriftsteller der späteren Zeit (Vasari folgt dem Anonimo Gaddiano, der zuerst die Notiz bringt) waren der begreiflichen Ansicht, kein anderer als der gefeierte Heros der Baukunst könne für das heroische Werk, den monumentalsten Privatpalast Italiens, in Frage kommen, obgleich ältere Überlieferungen schweigen. Auch Geymüller weiß, nachdem er die schwerwiegenden Gegengründe angeführt hat, keinen anderen Ausweg. Es sei denn — fügt er am Schlusse zu — Leon Battista Alberti. Damit hat der feinsinnige Kenner der italienischen Baukunst aber wohl den Nagel auf den Kopf getroffen. (Die Architektur der Renaissance in Toskana. Band I, S. 64)

Ähnliche Zweifel tauchen auch bei dem ganz anders gearteten Palazzo Pazzi-Quaratesi auf. Es liegt ja nahe anzunehmen, daß der Bauherr der Pazzi-Kapelle sich des gleichen Architekten für seinen Stadtpalast bedient hätte, aber des Zeitgenossen Angel-

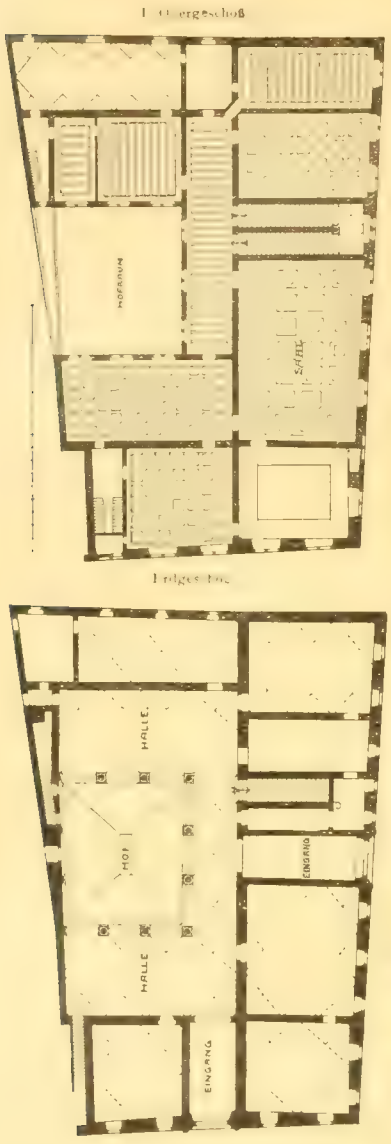


Abb. 34. Palazzo Pazzi-Quaratesi, Florenz (Phot. Alinari)
Ansicht und Grundrisse.

Polizianos Bericht steht dem entgegen, nämlich daß nicht Andrea, sondern erst sein Sohn Jacopo de' Pazzi, das väterliche Haus von Grund neu gebaut hätte. Damit rückt der Anfang etwa in die Zeit von Brunellescos Tod. Die Profile der Gurtgesimse, die Fensterumrahmungen, vor allem aber die Hofloggia, deuten sogar auf eine noch spätere Zeit, etwa um 1460. Dagegen ist die Erdgeschoßmauer mit ihren ganz unregelmäßig angeordneten Quadern fast ganz ins 14. Jahrhundert zu verweisen. Es ist demnach von dem alten Bau dieser Teil wieder benützt und vielleicht verlängert worden, als Jacopo seinen neuen Palast mit Hilfe eines späteren Architekten errichtete. Geymüller nimmt hierfür nicht ohne Grund Benedetto da Majano an; auch der Hof mit seinen hübschen, ganz frei gestalteten Delphinenkapitellen ist möglicherweise sein Werk, während die Anordnung der Fassade und des Grundrisses nur die Züge aller um diese Zeit entstandenen Paläste trägt, so daß man sie schwer einem

bestimmten Baumeister zuschreiben kann. (Siehe auch S. 55 ff.) Wohl möglich scheint es dagegen, daß Pläne, die Brunellesco für den Vater angefertigt hatte, später benutzt wurden. Es ist wohl mehr auf subjektives Empfinden als auf Beweise gegründet, wenn mir seine Hand in der Front deutlich erkennbar scheint. Die Art, wie die zierlich geschmückten Fenster schlicht und doch wirkungsvoll in der Putzfläche stehen, verrät mehr originellen Geist und ein richtigeres Gefühl für Massenanordnung als die Zeitgenossen und Nachfolger gehabt haben. Daß eine, wenn auch vielleicht unbedeutende bauliche Veränderung um 1432 bezeugt ist, gibt dieser Vermutung eine Stütze (Abb. 34).

Das Haus des alten Patriziergeschlechtes hat im Laufe der Zeit mannigfache Umbauten erfahren. Vor allem ist das Einziehen von Zwischendecken im 1. und 2. Stock, die Schließung der oberen Hofloggia, die Vergrößerung der Erdgeschoßfenster und das Einbrechen von Rundfenstern unter dem Sparrendach zu nennen. Auch die alte steile Treppe ist in ihrem unteren Lauf verändert worden. Die Anordnung der Räume um den Hof, der hier ausnahmsweise durch zwei große Portale von der Straße aus zugänglich ist, ist die damals allgemein übliche und soll daher im Zusammenhang mit den übrigen Florentiner Palastbauten besprochen werden. Da 1462 noch ein Haus angekauft und dem Palaste einverleibt wurde, da zudem an den meisten großen Patrizierwohnungen langsam und stückweise gebaut wurde, so scheint es nicht sicher, ob der Palast bei der großen Pazzi-Katastrophe im Jahre 1478 schon so weit, wie wir ihn heute sehen, vollendet war. Jedenfalls war der Bauherr schon Jahre vorher verbannt und in schweren finanziellen Bedrängnissen. Man darf ferner annehmen, daß die Palastfront nach dem Borgo degli Albizzi, wo ein enges Gäßchen und einige alte Pazzihäuser anstießen, noch ausgedehnt werden sollte, so daß der Hof ein rings vom Hause umschlossenes Zentrum gebildet hätte. Im ersten Stock sind eine Anzahl guter Holzdecken mit bemalten Kassetten oder engliegenden Balken erhalten, von denen namentlich die der beiden Säle rechts und links der Treppe bemerkenswert sind. Der Ausbau des zweiten Stocks blieb augenscheinlich unvollendet, als nach dem unglücklichen Attentat auf die Familie Medici der Palast konfisziert wurde und in andere Hände kam.

Im allgemeinen gelangte man nach dem Tode Brunellescos über den Grenzstein, den er weit draußen im Neuland niedergesetzt hatte, nicht hinaus; die sämtlichen Nachfolger haben das Gebiet nur zagend betreten und sind häufig wieder mehr auf die bekannteren Pfade des Mittelalters zurückgewichen, als daß sie mutig vorwärtsgeschritten wären. Oft hat bildhauermäßiges oder schreinermäßiges Komponieren die architektonischen Ziele verdunkelt, noch lange hat gotische Denkweise das entrissene Gebiet wieder zu beherrschen versucht. Deutlich scheidet sich der Geist des Michelozzo, Donatello und aller späteren Bildhauerarchitekten von dem des Brunellesco. Aber doch entstanden um die Mitte des Jahrhunderts einige Werke, die das ernste Streben verraten, ihm treue Gefolgschaft zu leisten. Sie mit dem Namen von bestimmten Künstlern zu vereinigen, ist bisher nicht gelungen.

Im weiteren Sinne kann man ja die ganze gleichzeitige und folgende Generation, Alberti eingeschlossen, als Schüler des ersten Meisters bezeichnen, obgleich von einem wirklichen Schulverhältnis keine Rede ist. Fast alle kommen von der Bildhauerei zur Architektur und haben sich erst als fertige Künstler mit der Baukunst abgegeben. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein hat man den von Brunellesco geschaffenen Formenkanon beibehalten, und in Einzelheiten oft sklavisch wiederholt, keiner kann sich seinem Einfluß entziehen. Die Loggia dei Tessitori und die von S. Paolo in Florenz, die Madonna delle Carceri in Prato und delle Grazie in Pistoia, lauter Bauten, die der Zeit um 1500 angehören, zeigen, daß man in Toskana sogar das Evangelium der Antike überhört, daß man lieber mit Brunellesco irren will, als jener formgerecht nachfolgen. Erst der römische Stil des Bramante hat diesen Bann gebrochen.

Der einzige, der als Gehilfe und Schüler Brunellescos bezeichnet werden kann, ist Antonio di Manetto Chiaccheri, kurzweg Antonio Manetti genannt (1402–1461), der aber nicht mit dem Biographen Antonio di Tuccio Manetti (1423—1497) verwechselt werden darf. Der

zweite war Schriftsteller und Kunstfreund, aber kein Künstler, der erste ursprünglich Intarsiator und ist unter der Leitung des Meisters, für den er Architekturmodelle fertigte, selbst zum Architekten geworden. Viel Selbständigkeit im Schaffen dürfen wir ihm nicht zutrauen, dagegen sind die Vorwürfe der späteren Biographen, er habe teils aus Unverstand, teils aus Böswilligkeit die Werke des Meisters später verdorben, sicher unberechtigt. Berufene und Unberufene fühlten sich als Hüter von dessen geistigem Vermächtnis, Neid und Eifersucht, Wichtigtuerei und Ehrgeiz machen sich neben dem wirklichen Verständnis breit und haben viele Vorgänge entstellt. Manetti hat die Kirche von S. Lorenzo nebst dem anstoßenden Klosterhof, ebenso San Spirito nach dem Tode seines Lehrers weitergeführt; er hat wahrscheinlich noch unter der Leitung Brunellescos das Modell für das große Galeriegesims unter der Domkuppel fertiggestellt, das dann den Meistern des 16. Jahrhunderts als Grundlage diente. Für ihn hat er auch das Modell zur Laterne angefertigt und noch ein eigenes unabhängiges geliefert, wodurch er freilich Brunellescos Zorn und Spott herausgefordert haben soll. Aber trotzdem muß er von ihm hochgeschätzt worden sein, da er bis zuletzt in seinen Diensten blieb. Bei der Vierungskuppel von S. Lorenzo scheint er nur deshalb von Brunellescos Plan abgewichen zu sein, weil konstruktive Schwierigkeiten vorlagen. Daß er sich auch später durchaus bewährte, geht daraus hervor, daß er bis zu seinem Tode an den genannten Bauten beschäftigt war und sogar zuletzt noch die schwierige Aufgabe der Chorrotunde von S. S. Annunziata erhielt (s. S. 85). Von selbständigen Werken seiner Hand erfahren wir dagegen nichts.

Ziemlich unklar erscheint auch das Schülertum von Brunellescos Adoptivsohn Andrea di Lazzaro Cavalcanti, genannt Buggiano. Seine beglaubigten Arbeiten sind plastischer und nicht architektonischer Natur und als die bedeutendste erscheint die Kanzel von S. Maria Novella (Abb. 35), die er 1443 nach einem Entwurf seines Pflegevaters ausgeführt hat. Die Komposition ist nun sicher das Beste daran, wenn auch gerade nichts Neues nach dem Vorgange Donatellos am Dom zu Prato (Taf. IV). Die Ausführung zeigt aber eine schwere und ungelenke Hand wie alle anderen Arbeiten Buggianos. Was der Kanzel ein gewisses Interesse gibt, ist die perspektivische Darstellung des Innenraums eines sechseckigen Zentralbaues mit korinthischen Pilastern in den Ecken und Muschelnischen in den Wandfeldern. Der Einblick in die Taufhalle ist noch in naiv mittelalterlicher Weise durch Weglassung der Vorderwand bewirkt. Gaye hat aber auf zwei Bauten in Pescia, der Vaterstadt des Meisters, hingewiesen, die möglicherweise mit ihm in Verbindung gebracht werden können; die Kapelle Cardini in S. Francesco und das Oratorium der Madonna a piè di Piazza. Beide Bauten können recht wohl als Werke eines wenig geschickten Schülers von Brunellesco gelten, da sie sich in vielen Dingen direkt an seine Art halten; sie verleugnen die Anmut der Florentiner Frühwerke trotz liebloser provinzieller Ausführung und trauriger Verwahrlosung nicht (Abb. 36).

Die Komposition ist eine eigenartige und recht glückliche, zumal wenn man die allgemeine Ratlosigkeit der Zeit in bezug auf die Kirchenfassade in Betracht zieht. Deutliche Beziehungen zur Pazzikapelle und zur alten Sakristei von S. Lorenzo sind vorhanden, andrerseits Vorstufen zu Vitonis Werken in Pistoja. Man könnte wohl auch eine Jugendarbeit dieses Meisters annehmen. Während für die Schmalseite der Entwurf einen guten und geschlossenen Eindruck gibt, erscheint für die Langseite das Motiv zu leer. Die schwere Bildung des Hauptgesimses drückt seine Funktion als Abschluß des Ganzen viel stärker aus als es in der Pazzikapelle der Fall ist, dies Problem war bei der Gliederung mehrstöckiger Fassaden stets von einer Scylla und Charybdis bedroht: für die Gesamthöhe wirkt das Gesims entweder zu leicht oder für die obere Ordnung zu schwer.

Abb. 35. Kanzel in S. Maria Novella, Florenz (Phot. Brogi).

Die Badia von Fiesole ist das bedeutendste Werk der Brunellesco-Schule, sie rührt wahrscheinlich nicht von einem einzelnen, sondern einer Mehrzahl von Architekten her. Auf halber Höhe des Fiesolaner Hügels bei S. Domenico lag eine alte, verfallene Benediktiner-Abtei, von der nur noch die Fassade Zeugnis ablegt. Die ersten Versuche zum Wiederaufbau lassen sich bis zum Jahre 1441 zurückverfolgen, nachdem kurz vorher die alte Stätte an die Augustiner übergegangen war, so daß die Möglichkeit, Brunellesco habe Pläne dafür gezeichnet, nicht ausgeschlossen erscheint. Aber erst die ausgiebige Unterstützung des Cosimo dei Medici und seines Sohnes Piero ermöglichten die Ausführung in den fünfziger und sechziger Jahren, wobei das Verdienst des kunstsinnigen und gelehrten Abtes Don Timoteo Maffei nicht gering anzuschlagen ist. Der Zeitgenosse Vespasiano dei Bisticci nennt ihn geradezu den Verfasser des Plans und der Architektur, was man freilich nicht wörtlich nehmen darf. Alles erscheint im Geiste Brunellescos geschaffen, und doch fehlt gerade ein wenig sein Geist in dem geschickt, aber locker zusammengestellten Komplexe. An die Kirche, die die Stelle der älteren einnimmt, schließt sich seitwärts ein zweistöckiger jonischer Hallenhof an, um den sich die Klosterräume gruppieren. Sie bestehen in der Hauptsache aus Kapitelsaal, Refektorium, Noviziat, Schlafsälen, Krankenhaus und Bibliothek, wozu noch eine doppelgeschossige Säulenloggia nach der Aussichtsseite kommt.

Die Kirche ist der einzige Bauteil, der Brunellescos Schaffensweise nahekommt (Abb. 37). Mit Ausnahme der beiden inneren Türumrahmungen, die deutlich die aufdringlichere Ornamentsprache der späteren Generation reden, ist nichts vorhanden, was er nicht gemacht haben könnte, aber doch zeigt sich überall eine gewisse Ängstlichkeit und Gedankenarmut, die mehr für die Art eines unselbständigen Imitators, als für den Schöpfer der Pazzi-Kapelle spricht. Freilich liegt gerade in der Magerkeit der architektonischen Linien und in der Sparsamkeit mit schmückendem Beiwerk ein hoher Reiz, der heute auf uns noch stärker wirkt wie damals, wo die Möglichkeiten einer reicheren Gestaltung

Abb. 36. Madonna a piè di Piazza zu Pescia (Phot. Alinari).

Abb. 37. Kirche der Badia bei Fiesole (Phot. Brogi).

in dem neuen Stil noch nicht Allgemeingut waren. Wie bei vielen spätmittelalterlichen Klosterkirchen kleineren Umfangs, ist nicht das basilikale System angewendet, sondern statt dessen ein einfacher kreuzförmiger Grundriß mit geradem Chorschluß und je drei Kapellen zur Seite des Langhauses angeordnet. Die Höhe des Innenraums verhält sich zur Breite wie 2:1, und die Kapellenöffnungen wiederholen dies Verhältnis. Als Decke ist die einfachste Gewölbeform gewählt: Glatte Tonnen stoßen in Kreuzform aneinander und werden in der Vierung durch ein Kugelgewölbe ersetzt. Die Beleuchtung ist maßvoll und sehr geschickt so angeordnet, daß dem Eintretenden die Hauptlichtquellen verborgen bleiben, was für die Raumwirkung des kleinen Gotteshauses wichtiger ist, als man im ersten Augenblicke vermuten kann; überhaupt wird man der hohen Kunst die in dem ganz einfachen Raum steckt, nicht auf einmal gewahr, aber die Sprödigkeit seiner Erscheinung grenzt schon an eine gewisse Geziertheit.

Der Klosterhof (Abb. 38) hat mehr den Charakter von Michelozzos Kreuzganghallen, namentlich durch seine gedrückten Bögen (vgl. Abb. 50). Etwas strenger sind die Verhältnisse der geräumigen Südloggia und eine Fensterumrahmung des Kapitelsaales behandelt, aber überall verrät die freiere Ornamentik der Kapitelle und Gewölbekonsolen schon den späteren Geist, trotz absichtlicher Einfachheit des Ganzen. Charakteristisch dafür ist die pikant aus der glatten Wand hervortretende Kanzel des Refektoriums, in der Burckhardt

wohl mit Recht die Hand des Desiderio da Settignano vermutet. Das Äußere des Baues, der sich auf Terrassen zwischen Weingärten und Gartenmauern erhebt, ist beinahe ganz schmucklos; auch die Kirche hat trotz wiederholten Drängens des späteren Abtes keine neue Fassade erhalten, so daß uns glücklicherweise in dem eingemauerten Stück der alten ein wichtiges Zeugnis des 11. Jahrhunderts erhalten geblieben ist.

Abb. 38. Der Klosterhof der Badia bei Fiesole (Phot. Brogi).

Die 1470 entstandene Sakristei von S. Felicita sei als weiteres Beispiel erwähnt, wie stark Brunellescos Art auf die folgende Generation wirkte. Die ängstliche Leere und Kahlheit, die in der Badia den Eindruck bestimmte, ist einer volleren und saftigeren Behandlung der Innendekoration gewichen, obgleich der Bau sich in Grundriß, Aufbau und Schmuck deutlich an die ersten Werke des Stils anschließt. Das Relief der Gliederungen ist bedeutend derber, eine gewisse Routine ist unverkennbar, aber die Komposition ist gegen die alte Sakristei und die Pazzikapelle entschieden verbessert, da die beiden Quadrate, die dem Raum zugrunde liegen, in der Größe mehr einander genähert sind (Abb. 39). Dadurch, daß die Seitenlänge des kleineren Raumes etwa zwei Drittel des größeren beträgt, ist der Raumeindruck ein weit einheitlicherer geworden.

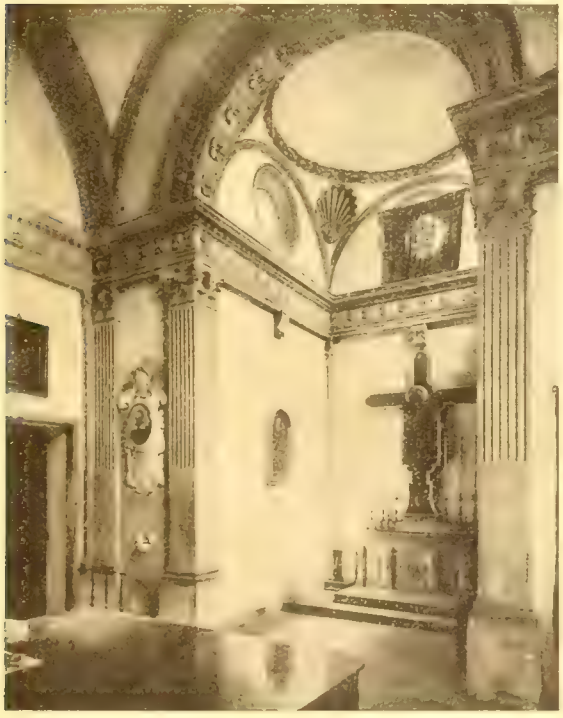


Abb. 39. Die Sakristei von S. Felicita (Phot. Alinari).

Von einem ebenso tüchtigen Meister rührt wohl die nahe Kirche von S. Felice her, und der Chor der Badia zu Settimo bei Florenz gehört in diese Reihe, ebenso die Chorapsis von S. Martinone in Signa und eine kleine Klosterkirche in Pian di Mugnone hinter Fiesole. Wir werden bei späteren Kirchenräumen noch öfters auf das Fortschwingen des einmal angeschlagenen Tones zurückzukommen haben, und wenn Cronaca in der Sakristei von S. Spirito das Oktogon von S. Maria degli Angeli wiederholt, wenn Giuliano da Majano im Dom von

Faenza das System von S. Lorenzo übernimmt und die Rippenkuppel bei Vitoni und G. da Sangallo wieder erscheint, so sehen wir mit Bewunderung, daß der künstlerische Wille des ersten Baumeisters noch in den folgenden Generationen deutlich zu spüren ist.

2. Donatello und die Florentiner Bildhauerarchitektur.

Die ersten Meister sind, wie schon erwähnt, sämtlich Bildhauer, und die meisten blieben es auch ihr Leben lang, während Brunellesco in richtiger Erkenntnis seiner eigentlichen Begabung sich ganz von dieser Kunst losgelöst hatte. Die Skulptur hatte zur Zeit des Stilwandels vor der Architektur einen gewaltigen Vorsprung; sie war längst gewöhnt, die Antike als ihr Vorbild zu betrachten, ihr war der Blick längst geschärft für antike Komposition, für Körper- und Gewanddarstellungen sowohl wie für die antike Ornamentik. Die Plastik, die am Florentiner Dom um die Wende des 14. Jahrhunderts entstand und viele andere Werke dieser Zeit reproduzieren römische Kunst in Akanthusranken, Eierstäben, Palmetten, in nackten Putten und der Tracht und Haltung der Figuren mit einer Meisterschaft, die Vertrautheit mit ihren Formen beweist, während die Baumeister sie kaum zu sehen beginnen und, in der gotischen Lehre aufgewachsen, nicht merken, woher der Wind weht. So werden sie einfach beiseite gedrückt von Männern, deren Kunst dem alten romanischen Volkscharakter näher steht als die Gotik mit ihren nordischen Anschauungen, von Künstlern, die von der Strömung der neuen Zeit getragen waren und den mystischen Gedankenproblemen der Gotik wieder den Kultus der reinen harmonischen Form entgegensetzten. Sie begannen die Dinge wieder von außen her zu sehen, statt sie von innen erfassen zu wollen. Bildhauer und einige Maler hatten die neue Art zu sehen in Florenz populär gemacht, sie sind es auch, die nunmehr in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre neue Kunst über ganz Toskana und bald über ganz Italien verbreiten. Padua, wo Donatello wirkte, Mailand unter dem Einfluß des Michelozzo und Filarete, schließlich Urbino, Rom und Neapel sind die ersten auswärtigen Etappen.

Von diesen Meistern seien die bedeutendsten genannt:

Donato di Niccolo Bardi, genannt Donatello (1386–1466), Michelozzo (1396—1472), Luca della Robbia (1400—1482), Bernardo Rossellino (1409—1464), sein Bruder Antonio (1427—1478), Desiderio da Settignano (1428—1464), Giuliano da Majano (1432—1490) und sein Bruder Benedetto (1442—1497).

Donatellos Bedeutung liegt auf einem anderen Gebiet als dem der Architektur, aber wo er mit ihr in Berührung kam, erweist er sich als ein ebenso unabhängig schöpferischer Geist wie in der Bildhauerkunst. Im allgemeinen hat er trotz seiner Freundschaft mit Brunellesco sich ihm gegenüber größere Selbständigkeit bewahrt als alle anderen, ja er erscheint oft als sein Widerpart, aber immer neu, gedankenreich und wechselvoll. Das Zielbewußtsein und den Ernst seines Kollegen brauchte er nicht, da seine Zwecke andere sind, aber gerade seine Freiheit von aller Regel hat auf die Zeitgenossen nicht weniger mächtig gewirkt wie die Strenge des anderen.

Er hat sich seit 1423 mit dem Bildhauer Michelozzo, der aus Ghibertis Werkstatt kam, zu gemeinsamer Arbeit verbündet und manche Statuen, Altäre, Grabmäler und Kanzeln gingen aus dieser Tätigkeit hervor, wobei es schwer ist, den Anteil der beiden auseinander zu halten. Michelozzos Geschicklichkeit im Erzguß, vielleicht auch seine hohe baukünstlerische Begabung, mag diesen Bund befestigt haben, wobei Donatellos direkte Einwirkung auf den jüngeren Genossen im Sinne der römischen Formen sicher höher anzuschlagen ist als etwa

Kanzel am Dom zu Patro um 1433
Michelozzo Donatello und Maso di Bartolommeo
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)

Kanzel in S. Croce in Florenz
Benedetto da Maiano um 1475
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)

Brunellescos Beispiel. Er war augenscheinlich ganz in gotischer Schule aufgewachsen und die ersten gemeinsamen Grabmäler, wie das Aragazzi-Denkmal im Dom zu Montepulciano und das Brancacci-Grabmal in Neapel sind im Aufbau und Gesamthaltung noch recht unentschieden und unfrei, auch das Monument für Papst Johann XXIII. im Baptisterium von Florenz zeigt den Charakter eines Übergangswerkes (Abb. 40). Der Typus des Wandgrabes, wie er schon hundert Jahre früher bestand, ist noch immer festgehalten, aber restlos sind alle Einzelheiten in die neuen Formen umgesetzt, wobei als Vorbilder hauptsächlich antike Sarkophage frei benützt sind, so bei den Putten und der Schrifttafel des Sarges, bei der Nischenarchitektur mit den drei Statuen unter ihm und den Fruchtgehängen des Sockels. Überall, wo kein antikes Muster vorlag, wie bei der liegenden Figur des Papstes, dem rahmenden Vorhang und der Madonnenlünette, ist das Mittelalter viel deutlicher fühlbar. Das Grab im Baptisterium ist das erste bedeutende Grabmal der Renaissance in Toskana, das für alle späteren Variationen des nämlichen Themas maßgebend blieb; an Klarheit und Einheitlichkeit der Komposition und an feinerer Durchbildung des Ornaments haben die folgenden Meister vielleicht Höheres geleistet, aber der Grundgedanke, der aus dem Mittelalter übernommen wurde, blieb auch fürderhin unangetastet, nur wird die Umrahmung des Mittelstücks durch eine Nischenarchitektur, die hier durch die bereits vorhandenen Säulen gebildet ist, immer stärker betont

Abb. 40. Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium zu Florenz
(Bode, Die Skulptur der Renaissance in Toskana).

Für eine solche architektonisch gefaßte Nische haben die beiden Künstler 1425 am Or S. Michele eine Form gefunden, die in ihrer verdoppelten Umrahmung vereinzelt erscheint, aber in ihrer Komposition am meisten der Art des Brunellesco genähert ist (Abb. 41). Man kann sogar gegen dessen gleichzeitige Werke entschieden eine richtigere Anwendung der antiken Elemente erkennen, wie ein Vergleich mit den Türen der alten Sakristei (Abb. 24) und dem Fresko in S. Croce (Abb. 14) lehrt. Die überschlanken Pilaster, die ein Gebälk mit Dreiecksgiebel tragen, die hineingestellte Bogenarchitektur auf jonischen Säulchen, die Gesimsprofile und Kapitelle verraten zwar deutlich die Verwandtschaft, aber der Geist des Bildhauers und nicht der des Architekten spricht aus den üppigeren weicheren Formen, der gedrängten Fülle von Architekturgliedern und einer ihnen verwachsenen Ornamentik, wie sie bei Brunellesco niemals erscheint. Die Erzgruppe Verocchios wurde erst 1483 hineingesetzt.

Einige Jahre darauf (1428) erhielten die beiden Künstler den Auftrag zur Außen-

Abb. 41. Nische der Kaufmannszunft an Or San Michele zu Florenz
(Architektur der Renaissance in Toskana).

kanzel des Doms zu Prato, die aber erst nach einem Jahrzehnt abgeliefert wurde (Taf. IV). Sie ist wohl das bedeutendste Werk dieser Florentiner Schule, zugleich dasjenige, wo die charakteristische enge Verkettung von Plastik und Architektur zu einem unauflöslichen Ganzen so wohl gelungen ist, wie niemals vorher oder nachher. Die beiden Künste stehen in einem absoluten Gleichgewicht zueinander. Gewöhnlich wird Donatello der Gesamtentwurf und die Ausführung der Reliefs in der Brüstung, außerdem das ganz eigenartige Bronzekapitell, Michelozzo das übrige zugeschrieben. Die Künstler halten sich durchaus nicht eng an den Sinn der Bauformen, sondern verwenden sie als echte Bildhauer, wie es der Zweck der Aufgabe gerade passend erscheinen läßt. Diese Glieder, die nur ganz andeutungsweise ihre architektonischen Funktionen des Stützens, Teilens und Umrahmens ausüben, verweben und verschmelzen sich mit der Plastik so, daß keines vom andern gelöst werden kann. Das ist freilich ein Gedanke, den mehr die mittelalterliche Kunst als die Renaissance hegte, aber in diesem Sinne bleibt die Florentiner Bildhauerschaft ganz in der gotischen Tradition, trotz ihrer völligen Emanzipation in den Einzelheiten, wie das auf der nämlichen Tafel abgebildete Werk deutlich macht.

Ein Vergleich mit der um ein Menschenalter jüngeren Kanzel des Benedetto da Majano in S. Croce zu Florenz zeigt sogar, daß ältere Kunst wieder mächtig an Einfluß zugenommen hat. Dieser Vergleich fällt in keiner Weise zugunsten des Jüngeren aus, namentlich was die Gesamtkomposition anbelangt. Eine Entwicklung zu höheren und vollkommeneren Typen hat überhaupt Florenz aus eigener Kraft nirgends erreicht, die frühesten Werke stehen in der Regel auch am höchsten. Dort eine wunderbare Ausgeglichenheit, hier merkwürdig harte und eckige Linien, die durch die Verkröpfungen und die spitzwinkeligen Schnitte der Gesimse noch recht unterstrichen werden. Dazu treten auffallende Maßstabsdifferenzen, namentlich in dem oberen Gesims und in dem Unterbau, wo weder die architektonischen Formen unter sich, noch mit dem Ornament und erst recht nicht mit der Größe der Figuren harmonieren. Die eigentlichen Lehren der Renaissancebaukunst

scheinen an dem Meister dieser Kanzel spurlos vorübergegangen zu sein, das Werk ist nur so zu erklären, daß er überhaupt keine architektonische Komposition anstrebt, sondern sie nur als Träger seiner plastischen Kleinarbeit, einer leichten, feinen und prächtigen Verzierungskunst ansieht, die das Endziel seines ganzen Schaffens ist. Es ist merkwürdig, wie wenig Berührungspunkte das Werk mit der gleichzeitigen Baukunst aufweist.

Luca della Robbia hatte in der Orgeltribüne des Florentiner Doms das gleiche Motiv wie Donatello angewendet, die Balustrade durch einen Fries von singenden, musizierenden und tanzenden Kindern zu schmücken. Die dazugehörige architektonische Umrahmung ist großenteils zerstört, auch tritt überhaupt bei ihm die Architektur gegenüber seiner eigentlichen Kunst stark in den Hintergrund und ist meist steif, ohne Leben und Reiz. Als Gegenstück dazu hat nun Donatello im Jahre 1433 die gegenüberliegende Sängertribüne geschaffen. Heute sind beide Werke in der Dombauhütte aufgestellt, da ihr ursprünglicher Ort kaum etwas von ihnen erkennen ließ. Wenn man an die Prateser Kanzel zurückdenkt, so erscheint der Einfluß Michelozzos auf Donatellos Schaffen derart, daß der erste eine engere Fühlung mit der Antike anstrebt, der zweite davon frei zu kommen trachtet, denn hier tritt uns Donatello allein entgegen, gerade als ob er alle Hemmungen los wäre, seit der andere ihn verlassen, als ob er von dieser Freiheit nun einen schrankenlosen Gebrauch machen wollte (Abb. 42). Eine so eigenartige und selbständige Schöpfung, eine so vollkommene Abkehr von allem bisher Üblichen in der architektonischen Gliederung kann sich freilich nur das Genie erlauben, ein kleinerer wäre an dem Wagnis gescheitert. Der Relieffries läuft mit seiner unruhig hin- und hergehenden Bewegung hinter einem Säulengerüst durch, das mit den leichten Doppelzäsuren ihm Ruhe und Haltung verleiht. Statt des antiken Gesimses eine originell und groß dekorierte Hohlkehle, die Bodenplatte in zwei ganz willkürliche Ornamentstreifen aufgelöst. Ebenso ungewohnte Formen haben die fünf Konsolenträger, die das Ganze stützen und die mittelalterlich anmutende Teilung aus der Mitte wuchtig unterstreichen. Wohl sind die meisten Einzelheiten der Antike entnommen, aber doch hat das Ganze weder mit ihr, noch mit dem Mittelalter etwas zu tun. Hier hat Donatello einen Weg gewiesen, der ganz andere Ziele verfolgt als die Renaissance, einen Weg in die vollkommene Freiheit und Unabhängigkeit von der römischen Kunst. Aber die Zeitgenossen haben die Möglichkeiten, die in diesem merkwürdigen Versuch lagen, nicht erfaßt, weil sie vor allem bestrebt waren, sich an eine neue Theorie zu binden und sie zur Tradition zu entwickeln, nachdem die mittelalterliche gerissen war. Gefolgt ist kein einziger auf diesem Wege.

Abb. 42. Sängertribüne für den Dom von Florenz
(F. Schottmüller, Donatello).

Donatellos Verkündigungsrelief in S. Croce ist ein weiterer Beweis dafür, daß

Abb. 43. Verkündigungstabernakel in S. Croce zu Florenz (Phot. Brogi).

er sich damals mit dem Gedanken trug, frei zu kommen von der römischen Architektur und Ornamentik, daß er sich deutlich gegen den neuen Zwang der Antike auflehnt und keinen Kanon mehr anerkennen will, sondern nur einem eigenen Gesetze, das von seiner künstlerischen Empfindung diktiert ist, zu folgen strebt (Abb. 43). Daß diese Stimmung gerade in den Jahren auftritt, wo er eben aus Rom zurückkehrt und doppelt unter den dortigen Eindrücken hätte stehen müssen, ist merkwürdig. Dabei spricht ein durchaus architektonisches Gefühl aus diesen Werken, aber eine romantische Sehnsucht nach Freiheit und neuen Ausdrucksformen, die sich in einem überreichen Schmuckbedürfnis äußert und die abweichenden Möglichkeiten der Ornamentik direkt unterstreicht. Man beachte nur wie systematisch alles geändert ist: Rosetten an der Gesimsplatte, ein Eierstab im Fries, die Masken an den Kapitellen, die Voluten an den Pilasterbasen, die kapriziöse Form des Unterbaus und vieles andere. Freilich steht das Werk in einem starken Kontrast zu Brunellescos puritanischer Sparsamkeit, die alle dekorativen Effekte vermeidet, aber hier handelt es sich ja nicht eigentlich um architektonische Aufgaben, sondern nur darum, malerische Wirkungen mit den Mitteln der Baukunst zu erreichen und einen schmückenden Rahmen um eine reichbewegte Gruppe zu bilden. Diese Erfindung neuer Möglichkeiten, an die die Antike niemals gedacht hatte und denken konnte, weil das Jahrtausend, das sie von der neueren Zeit trennte, sie erst entwickelt hatte, ließen sich auch Donatellos Kollegen und Nachfolger nicht rauben. So prinzipiell, gleichsam als Programm aufgestellt wie hier, erscheint diese Tendenz nirgendwo wieder, man schließt vielmehr einen Kompromiß mit der Antike, wobei man sich seine Freiheit vorbehielt. Mit der Renaissance hat dieser Stil wenig Gemeinsames, wenn er von ihr auch den äußeren Schein borgt; es ist ein stetiges Fortleben des mittelalterlichen Schöpfungstriebes, der in der ganzen Frührenaissance immer wieder hervorbricht, dann eine Zeitlang verschwindet, um bei Michelangelo in veränderter Form wieder zu erscheinen. Es ist die romantische Richtung in der Baukunst, die sich wohl in das prunkende Festgewand der antiken Mode hüllt, aber in ihrem Herzen nichts von ihr weiß.

Zierliche Kanzeln, Grabmäler, Tabernakel und Altäre entstehen, im Anschluß an die ersten Werke bald in ganz Italien, die in wunderbar feiner Meißeltechnik die Geschicklichkeit ihrer Meister rühmen, die aber auch an starker Erfindungskraft, poetischer Grazie und frischer Natürlichkeit ohne jeden Rivalen dastehen; sie bieten vom architektonischen Standpunkt nur wenig Neues, so unendlich reizvoll es auch ist, zu verfolgen, wie immer wieder die gleiche Aufgabe in neuer Variation mit den gleichen architektonischen und plastischen Mitteln behandelt wird. Es sei als ein Beispiel für die Form, die das Nischengrab in Tos-

kana bald annahm, das viel nachgeahmte Grabmahl des Bernardo Rossellino in S. Croce zu Florenz abgebildet, das um 1450 entstanden ist (Abb. 44). Es gehört zu den besten seiner Art, auch wenn wir lediglich den architektonischen Aufbau ins Auge fassen. Mit der Antike hat er nichts zu tun, nur die Einzelheiten sind teilweise ihr entlehnt. Ob ein Meister freier oder gebundener seiner Aufgabe gegenübersteht, ist nicht Sache einer regelmäßigen Entwicklung oder eines Fortschritts, sondern seiner Individualität, man kann aber sicher behaupten, daß keiner der Späteren Donatellos Selbständigkeit wieder erreicht hat.

Man hat ihm nachher, als das römische Gesetz seine uneingeschränkte Kraft erlangt hatte, jedes Verständnis für Architektur absprechen wollen: „. . . . . Donatello sanza mai aprire gli occhi alla architettura", berichtet der Brunellesco-Biograph Manetti, bei dem sich auch andere Seitenhiebe auf Donatellos Interesselosigkeit an der Baukunst finden, um Brunellesco als den einzigen und ersten Wiedererwecker der Baukunst feiern zu können. Ein Blick auf das Salome-Relief, das wahrscheinlich bei dem zweiten Aufenthalt in Rom im Jahre 1432 entstanden ist und sich heute in Lille befindet, beweist aber, daß Donatello die antiken Bauwerke gut und richtig erfaßt hat, besser als irgendwer damals (Abb. 45).

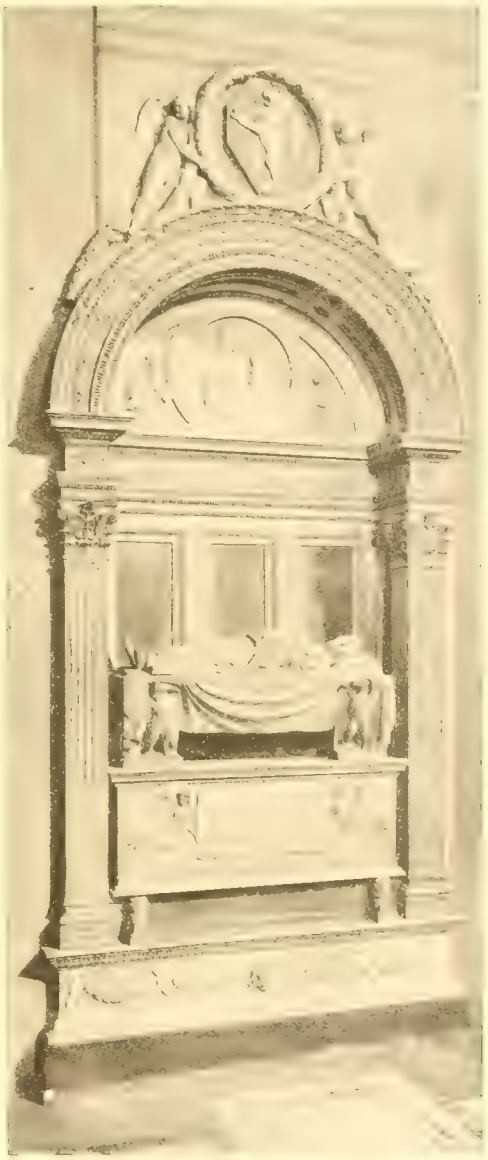


Abb. 44. Grabmal des Lionardo Bruno in S. Croce zu Florenz
(Architektur der Renaissance in Toskana).

Die Szene stellt eine phantastische Zusammenstellung römischer Architektureindrücke dar und ist auch für das perspektivische und relieftechnische Können von hoher Bedeutung. Da das Relief in Rom entstanden ist, kann Brunellesco mehr durch einen vorhergegangenen Unterricht als durch direkte Hilfe an der perspektiven Darstellung beteiligt gewesen sein, und Donatellos Interesse für Architektur kann nicht schlagender bewiesen werden als durch diese Studie, bei der der biblische Vorgang fast nebensächlich wirkt und die eigenartig zusammenwirkenden Linien der Baulichkeiten alles beherrschen. Der Schauplatz der Handlung ist durch hintereinandergestellte Gebäude zu einer gewaltigen Tiefenausdehnung gebracht, wobei die von Brunellesco kurz vorher gefundenen Regeln von den Distanzpunkten angewendet wurden. Noch ist kein volles Verständnis für ihre Wirkung vorhanden, wie z. B. der unrichtige Anschluß der Kolossaltreppe an die hinteren Arkaden beweist. Diese Treppe, eine auffallende und sonderbare Zutat, hat wohl mehr den malerischen Zweck, als ein Repoussoir für die Raumwirkung zu dienen und erweist dem Künstler darin einen Bärendienst, denn die Freude über das neuerdachte Hilfsmittel hat ihn zur Übertreibung veranlaßt. Eine spätere Zeit, die sich häufig solcher kühnen Versatzstücke bediente, um den Blick in die Tiefe zu lenken, hat diese Klippen meist geschickter umgangen. Die römische Architektur ist nicht in ihren Einzelheiten, sondern in ihrer monumentalen Erscheinung mit großem Verständnis wiedergegeben, besonders das mehrstöckige Gebäude im Hintergrunde rechts ist bemerkenswert.

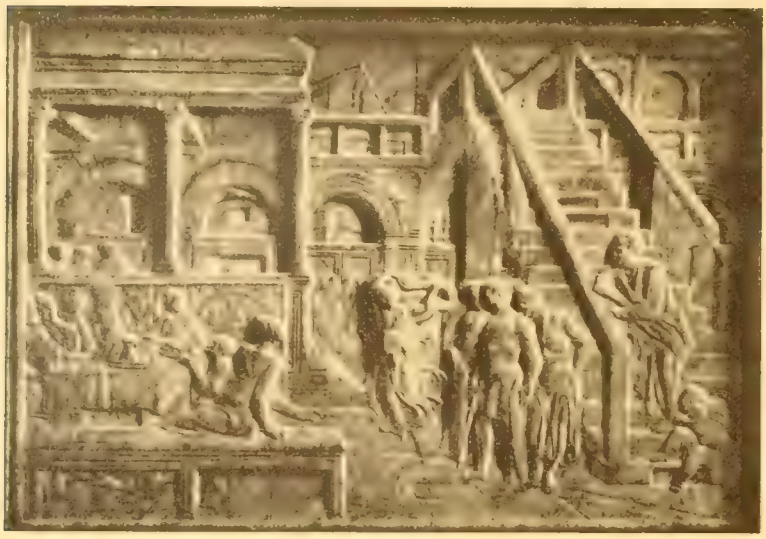


Abb. 45. Donatello, Relief mit dem Tanz der Salome
(Musée Wicar in Lille).

Viel reifer und abgeklärter zeigen sich die Reliefhintergründe auf Donatellos Spätwerken, von denen nur die prächtige dreiteilige Halle mit dem Hostienwunder im Santo zu Padua abgebildet sei (Abb. 46). Deutlich erscheint die Konstantins-Basilika zu Rom als die wichtigste Anregung zu der eigenartigen Raumgliederung, doch mag auch an Masaccios Dreieinigkeitsfresko und an manche mittelalterliche Darstellung ähnlicher Vorgänge im dreiteiligen Raume erinnert werden. Eine glückliche Idee ist es, die Teilungswände der Tonnengewölbe auf kleine Säulchen zu stellen und ihre Räume dadurch zu vereinigen. Das Hallenmotiv in doppelter oder dreifacher Anordnung hat Donatello wiederholt benützt, besonders an der Kanzel von S. Lorenzo zu Florenz taucht es wieder auf, aber auch ganz andere Hintergrundarchitekturen zeigen ein volles Verständnis für die Baukunst wie der saalartige Raum in dem Zeugnis des Neugeborenen zu Padua oder beim Geizhalswunder ebenda, wo auf einem öffentlichen Platze ganz phantastische Bauwerke aufgestellt sind. Für den neuen Stil ist seine Tätigkeit in Padua bahnbrechend gewesen; wenn auch die Architektur wenig Boden gewinnen konnte, so sehen doch aus den Bildern des Mantegna

Abb. 46. Donatello, Das Hostienwunder, S. Antonio zu Padua (Phot. Alinari).

Abb. 47 u. 48. Links: Fra Filippo Lippi (Pinakothek, München).
Rechts: Melozzo da Forli (Vatican, Rom).

und seiner Zeitgenossen Gebäude auf uns herab, die gar nichts Florentinisches haben, sondern so römisch gedacht sind, wie die des Donatello.

Auf die Hintergründe in den Gemälden der Zeit kann hier nur wenig eingegangen werden; doch mag hingewiesen sein, daß Architekturdarstellungen in den Bildern manchmal das baukünstlerische Wollen einer Zeit früher und reiner erkennen lassen als die Bauwerke selbst, da notwendigerweise die Schwungkraft eines vorwärtsstrebenden Geistes oft durch Konvention und Herkommen eingeengt wird, wenn an die wirkliche Ausführung eines Gebäudes gegangen wird. Da neben den Bildhauern auch die Maler zu Florenz sich für die Antike mehr interessierten als die Architekten selbst, so kann man die immer intensivere und verständnisvollere Benützung ihrer Formenwelt etwa von Castagno, Fra Filippo Lippi und Fra Angelico zu Botticelli und Filippino deutlich verfolgen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden diese Florentiner Raumdarstellungen nach und nach italienisches Gemeingut, und weisen eine gewisse gleichmäßige und rezeptmäßige Behandlung auf; nur einige Oberitaliener, wie Fr. Cossa und besonders Mantegna wachsen weit über alle Vorbilder hinaus und weisen prophetisch auf die zweite Stilphase.

Die Gartenhalle in Fra Filippos Verkündigung zu München (Abb. 47) schließt sich eng an die Schule Brunellescos an und benützt zur Vertiefung des Raums zwei Architekturmotive in unklar gehäufter Weise: Das rückwärtige ist genau dem Trinitafresko von Masaccio (Abb. 14) entnommen, wird aber gerade in seinen wichtigsten Punkten von einer viel kleineren Arkadenstellung überschnitten, die in dreimaliger Anordnung dasselbe Konstruktionsprinzip wiederholt. Filippino, Botticelli, Ghirlandajo oder Pollajuolo nahern sich dagegen in ihren Bildarchitekturen bereits viel stärker der klassischen Form als es die ausgeführten Bauten zu Florenz tun. Melozzos Pfeilerhalle, die zu Rom 1476 entstanden ist (Abb. 48), zeigt eine strenge und wuchtige Bildung und hat den florentinischen und umbrischen Stil schon abgestreift, um sich der römischen Schule des Alberti zuzuwenden.

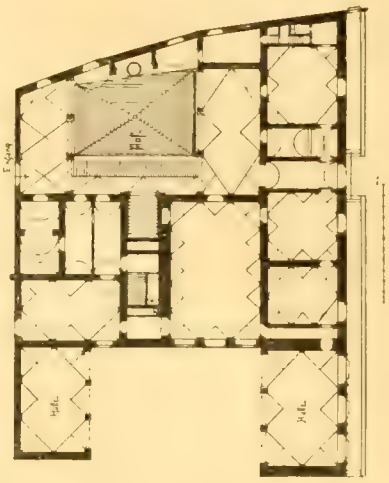


Abb. 49. Villa Careggi bei Florenz. Grundriß des Erdgeschosses und Ansicht der Gartenhalle.

(Durm, Baukunst der Renaissance und Phot. Alinari).

3. Michelozzo di Bartolommeo (1396—1472).

Säulenhallen und Wohnhausbauten.

Im allgemeinen hat sich der Einfluß der Florentiner Bildhauerschule bloß auf die dekorative Ausgestaltung von Einzelheiten und auf kleinere Objekte, wie Grabmäler, Portale usw., erstreckt. Nur in Oberitalien räumt man dieser Art einen größeren Spielraum bei eigentlichen Bauaufgaben ein, in Toskana dagegen sucht man die einfache Strenge der alten Zeit beizubehalten. Dies wird sofort klar, wenn ein solcher Bildhauer an wirklich große Architektur heranzutreten beginnt.

Michelozzo, der Schüler Ghibertis und langjährige Genosse Donatellos, hatte sich durch die Treue, die er dem Cosimo de Medici in den schweren Tagen seines Exils bewies, dessen volles Vertrauen errungen und nach der Rückkehr (1434) übertrug ihm der erste Bürger von Florenz eine Anzahl Bauten, so daß der Bildhauer seine bisherige Tätigkeit aufgab und sich ganz der Architektur widmete. Seine frühesten Werke, wie die Cappella Medici im ersten Hof von S. Croce und die Villa Careggi, lassen nur in den Einzelheiten die Einwirkung des neuen Stils erkennen. Der Grundriß von Careggi (Abb. 49) zeigt noch nicht das Streben nach einer regelmäßigen Durchbildung der Massen, das ein Hauptkennzeichen der neuen Bewegung ist.

Der enge Hof hat teilweise noch mittelalterliche Formen und ist dem eigentlichen Baukörper mehr an- als eingegliedert, wie es meist bei den ganz frühen Villen der Fall ist. Eine breite aber sehr steile Treppe führt zu den Wohnräumen, die im ersten Geschoß gelegen sind und aus zwei größeren und mehreren kleineren Zimmern bestehen. Die Außenseiten sind glatt verputzt und mit einem auskragenden Wehrgang versehen, der in den älteren Schlössern in der Umgegend von Florenz überall erscheint. Die Fenster aber sind recht-

winkelig geschlossen und mit antiker Profilierung versehen. Es scheint, als ob die Villa in ihrer wehrhaften Abgeschlossenheit schon fertig bestanden hat, bevor die beiden Gartenflügel angebaut wurden als Zeichen der neuen Zeit, die eine erhöhte Sicherheit auch außerhalb der Mauern gewährleistete. So wenig wie an dem ganzen Bau ist aber auch hier eine strenge Symmetrie oder eine geschlossene Gesamtwirkung angestrebt, sondern an Größe und Durchbildung verschieden, in völliger Freiheit öffnen sich die beiden Seitenflügel, deren Erdgeschoßhallen ähnliche Säulen wie der Hof haben. Zwischen ihnen lag einst etwas erhöht ein kleines Gärtchen für Arzneipflanzen und botanische Seltenheiten. Der rechte Vorbau ist im ersten Stock in eine Loggia aufgelöst, ihre gerade Decke wird von engstehenden jonischen Säulen getragen. Im toskanischen Landhaus tritt diese Dachhalle schon frühe als einfache Pfeilerloggia zu häuslichen und landwirtschaftlichen Zwecken auf, während sie im Stadthaus erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts allgemein wird. Wenn auch praktische Zwecke sowohl auf dem Land wie in der Stadt ihr Entstehen veranlaßt haben, ist sie doch zum Genuß frischer Luft und schöner Aussicht prächtig geeignet, und so erscheint sie hier zum erstenmal architektonisch durchgeformt als Hort für die frohe und ernste Geselligkeit der Mediceer. Da die Villa bei der Belagerung von Florenz 1529 verbrannt wurde, ist von ihrer alten Ausstattung nur wenig übriggeblieben.

Die Arkadenhallen, wie sie im Hof und in den Vorbauten der Villa Careggi angewendet sind, und wie sie Brunellesco schon vorher am Findelhaus und am Palazzo Busini verwendete, sind schon im Mittelalter in den engen Palasthöfen und den weiten Kreuzgängen der Klöster in Gebrauch gewesen. Wir können ihren Stammbaum in ziemlich direkter Folge von den Peristylhöfen der Antike ableiten. Aber die freie Säule, die dort als Träger des Daches oder des Oberstockes diente, ist im späteren Mittelalter nur selten benützt worden und war überall dem achteckigen oder gegliederten Pfeiler gewichen. Auch die Loggien für öffentliche Zwecke, die der vornehmen Geschlechter, und die Vorhallen der Kirchen haben sich der gotischen Form gefügt. Die Loggia dei Lanzi zu Florenz, 1376 als Repräsentationsraum der Bürgerschaft gebaut, nimmt in ihren kühnen Halbkreisbogen die Gedanken einer kommenden Zeit vorweg, aber Pfeiler mit Diensten stützen ihre Rippengewölbe. Die Säule ist das erste, was sich die Baukunst aus der Antike zurückeroberte, und mit dem Einsetzen der Renaissance verschwindet auf einmal der Pfeiler und die Hallen gewinnen eine bis dahin unbekannte Leichtigkeit und Durchsichtigkeit, eine fast zerbrechliche Eleganz, während sie kurz vorher noch

Abb. 50. Arabischer Palasthof aus Constantine, Algerien.

Abb. 51. Erster Hof des Klosters von S. Marco, Florenz (Phot. Alinari).

solid und behäbig auf dem Boden standen. Der Bogen nimmt meist die volle Halbkreisform an, während bisher ein stark gedrückter Stichbogen üblich war, den Michelozzo auch anfangs in seinen Höfen beibehält, ohne dem Vorbild des Findelhauses zu folgen (Abb. 9, 19, 38, 51, Taf. I).

Vielleicht sind für diese Neuerscheinungen wieder direkte oder indirekte orientalische Einflüsse anzunehmen, wenigstens scheinen byzantinische Klosterhöfe, vor allem aber die Säulenhallen, mit denen die Araber ihre Gartenhöfe umgaben, mit den zierlichen Gebilden Toskanas näher verwandt, als deren mittelalterliche Vorläufer. Allein Venedig und der von ihm abhängige Teil Oberitaliens (Verona, Vicenza, Padua) hatte im ganzen Mittelalter die Loggien auf dünnen Säulchen an Höfen und Fassaden angewendet, was wohl auch mit seinen besonders innigen Beziehungen zum Orient zusammenhängt. Aber die dortigen Hallen erreichen selten das weite, freie Spannungsverhältnis wie die neuen toskanischen.

Der Palasthof aus Constantine in Algier (Abb. 50), der als Beispiel für den arabischen Typus dienen soll, wie er sich ziemlich gleichartig an der ganzen Südküste des Mittelmeeres von Damaskus bis Granada vorfindet, ist wahrscheinlich jünger als die florentinischen; aber auch die mittelalterlichen arabischen Baureste aus Nordafrika und Spanien zeigen, daß eine alte Tradition hier fortgeführt ist, für die Belege aus Kairo oder Südspanien in großer Anzahl vorliegen. Charakteristisch sind die leichten Stützen, die mit großer Kämpferausladung weitgespannte Bögen tragen und die völlige Auflösung der Wände um einen inneren Hof, wie sie bei dem antiken Wohnhaus üblich war. Auch im Norden der Alpen, in Tirol und Österreich, erscheinen um die nämliche Zeit von Osten her Hofarkaden auf dünnen Marmorsäulchen in den Schlössern.

Für das Dominikanerkloster von San Marco erbaute Michelozzo im Auftrag des Cosimo zwei Höfe mit jonischen Säulenhallen (Abb. 51). Im Gegensatz zu Brunellesco wendet er in den Gewölbejochen fast nie die Kugelkappe, sondern ein rippenloses Kreuzgewölbe an und die spätere Zeit folgt ihm darin. Die Bogen erheben sich selten zum vollen Halbkreis,

Abb. 52. Eingangsportal zum zweiten Hof von S. Croce, Florenz (Phot. Alinari).

die Bogenstirnen sind ohne Umrahmung oder sie ist nur aufgemalt. Die Eleganz des Findelhauses ist lange nicht erreicht, aber die Schlichtheit und Anspruchslosigkeit, mit der die Aufgabe erfüllt ist, zeigt einen guten, baukünstlerischen Blick. In zweistöckiger Anordnung mit noch flacherem Bogen scheint der Badia-Hof zu Florenz die gleiche Schule zu verraten. Auch die beiden Kreuzgänge bei S. Lorenzo, die erst nach Brunellescos Tod dort entstanden sind, haben ähnliche Formen und Verhältnisse, und ein weiteres Beispiel dieser Art ist der Hof des Klosters von Ognissanti. Dagegen läßt das überaus flotte Obergeschoß des Hofes in

Abb. 53. Zweiter Hof des Klosters von S. Croce zu Florenz (Phot. Alinari).

S. Maria Novella (Abb. 9) in seinen schlankeren Proportionen auf eine etwas spätere Zeit schließen. Die jonische Säule, deren Kapitell nach der im Baptisterium gebildet ist und haufig in verkehrter Richtung verwendet wird, ist dabei besonders beliebt, derbe und einfache Bildung ist die Regel. Michelozzo gilt allgemein als der Architekt des besonders feinen Höfchens, das der gotischen Kirche S.S. Annunziata vorgelegt wurde (1447), obgleich die schlanken Bogen und die korinthisierenden Kapitelle eine bei ihm ungewöhnliche Zierlichkeit haben. Hier steht ein niedriges, geschlossenes Obergeschoß auf den Arkaden. Auch der mittlere Eingangsbogen, der 1601 von Caccini zu einer die ganze Platzfront umfassenden Halle ausgebaut wurde, rührt vermutlich von ihm her. Die ganze Anlage kopiert die Atrien früh-

christlicher oder byzantinischer Kirchen, wie auch der Tabernakel, den Michelozzo über dem Marienaltar im Innern errichtete, und ein anderer über dem unteren Altar in S. Miniato al Monte das Ziborium älterer Tradition wiederaufleben läßt und den schon erwähnten Einfluß jener Zeit auf die florentinische Renaissance beweist.

Einer der schönsten, aber nicht der früheste der Florentiner Kreuzgänge ist der zweite Hof von S. Croce, zugleich derjenige, der das Vorbild des Findelhauses am wenigsten verleugnet. Wir wissen von ihm nur, daß er von einem reichen Bankier Tommaso Spinelli gestiftet wurde und um 1453 vollendet war. Man hat angenommen, daß Brunellesco sein Schöpfer gewesen sei, aber schon das Portal (Abb. 52) hat nicht mehr den Charakter seines Schaffens, sondern ist ein Werk jener Bildhauerschule, der es mehr um das schmückende Beiwerk als um die architektonischen Linien zu tun ist. Ein Vergleich mit der Tür der Pazzi-Kapelle (Taf. II) läßt das deutlich werden. Zumal das Tympanon, das nicht als Rundgiebel mit dem Gesims verwachsen ist, sondern als lose Krönung spielend darauf ruht, ist aus Donatellos Formenkreis entsprungen. Schon über dessen Verkündigungstabernakel in S. Croce ist es zu finden und kommt auch später über Portalen und Altären häufig vor.

Der Hof selbst, von 7 auf 9 Achsen, übertrifft an Leichtigkeit der Bogenstellungen das Findelhaus, indem seine Interkolumnien etwa das Anderthalbfache der Säulenhöhe betragen (beim Findelhaus 1:1). Ehemals war der Oberstock mit schlanken Säulchen und geraden Balkenlagen ganz geöffnet, wodurch der Eindruck freiester Durchsichtigkeit noch stärker gewesen sein muß. Hier geht die Konstruktion schon an die äußerste Grenze des Haltbaren. Die Detailbildung, die in den vorher erwähnten Höfen von großer Einfachheit war, ist hier wieder eine reichere und schließt sich an die des Findelhauses an: Über dem Bogen läuft ein dünnes, dreiteiliges Gebälk hin, das zugleich als Brüstung für den ersten Stock und als Auflager für die obere Säulenstellung dient. In den Zwickeln sind wappengeschmückte Medaillonkränze angebracht, die von gemalten schwebenden Putten gehalten werden. Eine Wiederherstellung ist im Gange (Abb. 53).

Der Hof der Badia von Fiesole, der etwa gleichzeitig erbaut worden ist, nähert sich wieder mehr der Art des Michelozzo; er hat wie der eben beschriebene einen offenen Säulengang mit gerader Holzdecke im ersten Stock, nur ist dieser hier ganz niedrig (Abb. 38). Die Variationsmöglichkeit in den Gesamtverhältnissen ist beachtenswert. Während des ganzen Jahrhunderts bleibt der Typus des Klosterhofes fast unverändert erhalten und die Badia von Arezzo, die um 1490 wahrscheinlich nach älteren Plänen G. da Majanos einen Kreuzgang erhielt, behält die traditionell gewordenen Formen getreu bei. Man kann im allgemeinen flachere und niedrigere Verhältnisse einer früheren Zeit, schlankere der Spätzeit zuweisen, aber eine feste Regel läßt sich nicht erkennen, denn gerade in den Proportionen zeigt sich die Experimentierlust der Zeit am deutlichsten, so daß sie mehr von dem Streben nach Abwechslung als von praktischen oder stilistischen Tendenzen beeinflußt erscheinen.

An Feinheit der Einzelformen halten sich die Toskaner bis etwa 1520 auf der alten Höhe, aber von da ab verschwinden allmählich die eigenartigen Kapitelle, deren abwechslungsreiche und feinempfundene Bildung bis dahin geradezu eine Herzenssache der Steinmetzen war. Die Kapitellform, wie sie uns im Hof von S. Croce und in manchem anderen entgegentritt, eine Art des vierseitigen jonischen, ist seit der Mitte des Jahrhunderts besonders beliebt, ohne daß sich sagen läßt, wo sie zum ersten Male auftaucht. Sicher hat sie kein Architekt, sondern ein Bildhauer erfunden.

Nachdem die Hallenhöfe Toskanas sich rasch in ganz Italien verbreitet hatten und auch eigentlich als praktische, zierliche und schöne Lösung nicht übertroffen werden konnten, trennt man sich nur schwer von ihnen unter den kategorischen Forderungen der Hochrenaissance und immer wieder taucht überall neben den massigen Pfeilerstellungen der römischen Schule die anmutige Erscheinung lebenskräftig auf; ja Michelangelo selbst hat im Kloster von S. Maria degli Angeli zu Rom (heute Thermenmuseum) einen solchen Hof entworfen und

abermals ein Jahrhundert später hat Fansaga dem Certosahof zu Neapel bei barockem Detail dieselbe Form gegeben.

Die letztgenannten beiden Karthäuserhöfe sind unter dem nachhaltigen Eindruck der Certosa im Val d'Ema bei Florenz entstanden. Von einem unbekannten Architekten erbaut, kommt dem dortigen Kreuzgang (Abb. 54) an absoluter Größe und Weiträumigkeit, aber auch an feierlicher Schönheit kaum ein anderer gleich. In der unerschütterlichen Ruhe der rundum geführten Hallen spricht ebenso stark die Würde eines weltabgewandten Daseins, wie sich doch wieder in den elastischen Gelenken, in Meißelarbeit und Malerei eine heitere Formenfreude und eine rein weltliche Lust an fein zugespitzten Wirkungen äußert. In der Florentiner Karthause sind noch zwei kleinere Säulenhöfe vorhanden, von denen der sogenannte Chiostro dei Conversi, ganz schmal mit zwei Arkadenreihen übereinander die malerischsten Lichtwirkungen und Überschneidungen ermöglicht. Das Geheimnis der Schönheit italienischer Binnenhöfe liegt großenteils im Spiel des Lichts auf den Säulenschäften, die in starkem Kontrast zum Hintergrunde stehen, je nachdem das Glanzlicht oder der Kernschatten ihres runden Leibes sich von dunklem oder hellem Grund abhebt. Dazu tritt der eigentümliche Reiz der Durchblicke durch zwei fiktive Wände, der in unendlicher Abwechslung das Auge fesselt, während doch gleichzeitig die klare und einfache Anordnung aller Teile, die taktmäßige Wiederholung aller konstruktiven und dekorativen Elemente ein Gefühl der Ruhe und Sicherheit gibt. Vielleicht kommt in keinen anderen Werken der geistige Gehalt der toskanischen Baukunst so edel zutage wie hier und es muß besonders hervorgehoben werden, daß wir abermals eine Bildung vor uns haben, die nichts aus der Antike schöpft als einige nebensächliche Einzelheiten, die aber auch aus der frühchristlichen oder der mittelalterlichen Kunst nicht restlos abzuleiten ist. Wie die Künstler hier aus eigener Kraft gleich eine meisterliche Form geschaffen haben, wie sie in unbekümmert selbständiger Arbeit gleich die höchste Stufe der Schönheit erklimmen, ohne die Arbeit langer Generationen hinter sich zu haben, das ist der vollen Bewunderung wurdig. Alles Vortreffliche, was später noch in Italien geleistet wurde, kann lange nicht so hoch eingeschätzt werden, denn die schöpferische Phantasie erlahmt immer mehr und die Künstler sind einerseits durch die gründliche Kenntnis des Altertums und durch selbsterdachte Regeln gebunden, andrerseits stehen sie auf den Schultern ihrer Vorganger. Die intuitive Schaffenskraft verschwindet: Der Klassizismus ist der Romantik entgegengetreten und sie muß weichen.

Abb. 54. Großer Klosterhof der Certosa im Val d'Ema bei Florenz (Phot. Alinari).

Michelozzos Hauptwerk ist der Palazzo Medici, den er im Jahre 1444, wie neuere Forschungen ergeben haben, für Cosimo begann. Für denselben Bauherrn hatte schon etwa zehn Jahre vorher Brunellesco einen großartigen Entwurf gemacht, der ringsum freistehend, der Kirche von S. Lorenzo gegenüber errichtet werden sollte, also ganz in der Nähe des späteren Bauplatzes. Aus Vorsicht vor einer Mißstimmung in der Bürgerschaft, die der Prachtbau hätte erregen können, unterblieb die Ausführung. Wie sich Brunellesco etwa die Anlage eines solchen Palastes für einen reichen Bürger gedacht hatte, sind wir durch das Mißgeschick, das verschiedene andere seiner Projekte betroffen hat, eigentlich nur durch den Hof des Palazzo Busini unterrichtet (Abb. 15 u. 16). Aus ihm können wir aber schließen, daß Michelozzo, als er mit dem neuen Auftrag an die Stelle des gealterten Kollegen trat, manches von dessen Plänen benützt haben mag. Denn gerade dem Hof liegt das gleiche Planschema zugrunde. Es läßt sich nicht sagen, wann der Palast vollendet wurde, man wird aber eine viel längere Bauzeit annehmen können, als man es gewöhnlich tut. Die Vollendung der Kapelle (1452) beweist nichts für diejenige des Äußern; die Bauherren verwendeten selten Kapital, sondern nur bestimmte Zinsen und Einkünfte für ihre Bauzwecke, so daß sich die Fertigstellung meist Jahrzehnte hinauszog.

Abb. 55. Paläste am Hauptplatz von Volterra (Phot. Brogi).

Der Fassadentypus des italienischen Palastes im Mittelalter hatte bei einigen stets festgehaltenen Regeln doch eine nicht geringe Mannigfaltigkeit erreicht. Oberitalien und Venedig zumal zeigen ganz abweichende Komposition. In Mittelitalien wird beim städtischen Wohnhaus das Erdgeschoß meist durch große Bogenöffnungen durchbrochen, es enthält die Geschäftsräume des Besitzers oder vermietbare Läden; das Portal ist gewöhnlich nicht besonders betont, während es in Oberitalien durch reichere Umrahmung sichtbar hervorgehoben wird. Seine Stellung ohne Rücksicht auf Frontmitte oder die obere Achsenteilung, tritt ebenfalls in Gegensatz zu Norditalien. Auch beim öffentlichen Palast ist das Erdgeschoß in große Gewölbehallen aufgelöst, aber nicht immer nach der Straße, sondern einem Hof zu offen. Erst die reich und vornehm gewordenen Patrizier des 15. Jahrhunderts haben auf die Geschäftsräume im Erdgeschoß verzichtet und neben dem Portal nur kleine Fensteröffnungen angebracht. In den Stockwerken stehen sehr große Fenster auf schmalen Hohlkehlgesimsen, spitzbogig oder rundbogig geschlossen und durch kleine Säulchen untergeteilt, während zu Florenz früh leere Stichbogenfenster mit Holz- oder Steinkreuzen erscheinen (Abb. 55 u. 56).

Die Fensteranordnung teilt mit vollendeter Regelmäßigkeit die Front in horizontalem und

vertikalem Sinne, sie bildet mit den Gurten die einzige Gliederung und erlaubt ein beliebiges Verlängern nach beiden Seiten, da die Mitte völlig unbetont bleibt; noch im 15. Jahrhundert bleibt die Achseneinteilung des Erdgeschosses von der oberen ganz unabhängig. Im Gegensatz dazu hat Venedig und das nördliche Oberitalien die Fenster stark gruppiert, einen Mittelteil durch engere Stellung der Achsen energisch belebt und von zwei einfacheren Seitenstreifen eingeschlossen. Die Höhen der Stockwerke und der Fenster nehmen nach oben ab, im Mittelalter sind drei Obergeschosse die Regel, während nunmehr für vornehmere Bauten deren zwei erscheinen. Die Fassadengliederung nimmt merkwürdig wenig Rücksicht auf die innere Einteilung und wird ohne Bedenken durchgeführt, ob die dahinterliegenden Räume zu ihr passen oder nicht. Stößt eine Zwischenmauer auf ein Fenster, so hilft man sich mit Blindfenstern, denen ein Fensterstock aufgemalt ist und mit kleinen, unbetonten Öffnungen, wo man ihrer bedarf. Darin zeigt sich der schon frühe auf formale Vollendung ausgehende Sinn des Italieners in seinem ganzen Gegensatz zum Nordländer, der seiner inneren Einteilung zuliebe asymmetrische und gruppierte Gestaltung gerne in Kauf nimmt, ja sogar sucht, um das Wesen und die Innenstruktur des Baues nach außen deutlich werden zu lassen. Schon am Pal. Vecchio zu Florenz (seit 1300) erscheinen Blindfenster, wo keine Öffnungen möglich sind. Das Prinzip der vollendeten Regelmäßigkeit in der äußeren Einteilung hat über praktische Erwägungen gesiegt und wird auch während der Renaissance allzeit aufrecht erhalten. Blindfenster, die vor Zwischenwänden stehen, finden sich in fast allen Palästen des 15. und 16. Jahrhunderts und in denen der späteren Zeit.

Die Behandlung der Wand bietet neben der Fensteranordnung ein weiteres Schmuckmittel dar und ist Anlaß zu besonderer Mannigfaltigkeit. Das Erdgeschoß besteht aus Quadern, die bei bürgerlichen Häusern meist glatt gelassen oder mit Spiegeln versehen sind, aber namentlich in der späteren Zeit bei öffentlichen Gebäuden und Adelspalästen mit kräftigen, unbehauenen Bossen bekleidet werden. Die Obergeschosse sind oft bloß verputzt und mit Malerei oder Sgraffitto-Dekoration versehen, während nur die Fenster eine Steinumrahmung behalten. (Durch das Abklopfen des Putzes versucht man den roh gelassenen Bruchsteinmauern heutzutage fälschlicherweise ein altertümliches Aussehen zu verleihen.) In manchen Städten, besonders in Oberitalien, tritt an die Stelle des Putzes der glatt verfugte Backstein, wobei die Zierglieder oft aus gebrannten Ziegeln statt des Hausteins bestehen. Nach oben schließt die Mauer ein großes Sparrendach ab, dessen Ausladung in späterer Zeit oft bis über drei Meter gesteigert wurde. Statt dessen ist bei öffentlichen Palästen und Adelshäusern häufig ein Zinnenkranz oder ein ausgekragter Wehrgang vorhanden, der aber mit der zunehmenden Ruhe in den Städten immer seltener wurde. In älteren Zeiten diente wohl auch ein Turm, der hin und wieder abseits lag, zur Verteidigung. Um Grundfläche für die Wohn-

Abb. 56. Pal. Minerbetti in Florenz (Phot. Brogi).

räume zu gewinnen, wird oft die Oberwand auf hölzernen oder steinernen Stützen in Seitenstraßen oder Gäßchen weit vorgeschoben, in Ausnahmefällen wird sogar die Hauptfront so gestaltet (Abb. 64).

Die Abbildung 55 gibt eine Musterkarte von Palästen verschiedenen Alters am Hauptplatz von Volterra wieder, von denen der älteste, der Palazzo del Podestà, die Wohnung des Stadtverwalters und Richters enthielt und die große, gewölbte Gerichtshalle im Erdgeschoß hat. Daneben ein Haus, wie es bis ins 15. Jahrhundert hinein in mittelitalienischen Städten allgemein üblich war. Das folgende zweifenstrige Haus hat die großen Stichbogenfenster, die namentlich in Florenz die Regel bilden. Es scheint zuletzt entstanden zu sein. Alles ist leider „stilgerecht" restauriert. Abbildung 56 zeigt dagegen eine typische Florentiner Patrizierwohnung, die nur durch den Einbau der Läden und in den Fenstern des oberen Geschosses Spuren moderner Veränderungen trägt. Der höhere Bogen in der Erdgeschoßwand war einst die Ausmündung eines alten Gäßchens, das Portal am linken Ende ist von den übrigen Erdgeschoßarkaden nicht unterschieden; die Fenster dicht über ihnen waren ursprünglich weit kleiner. Einen eigentlichen Hofraum besitzt dieser Palast nicht. Überhaupt fehlt im frühen Mittelalter ein Binnenhof, enge Gäßchen oder von anderen Gebäuden umschlossene Rückplätze geben den Hinterseiten Licht. Erst in ziemlich später Zeit wird der Hof zum Schmuck des Inneren ausgestaltet, ohne aber die Regelmäßigkeit des Äußeren zu wiederholen. Im Gegenteil werden hier alle Winkel und Zufälligkeiten des Bauplatzes oder zweckmäßige Asymmetrien, wie die der Treppenanlagen, besonders hervorgehoben. Gewöhnlich öffnet sich eine gewölbte Halle nach dem offenen Raum und der Anfang der Treppe steigt darin in die Höhe; nach einem Podest verschwindet sie im Innern des Hauses (Abb. 17). Erst in der spätesten Zeit des Mittelalters bekommen die Höfe größere Dimensionen und nehmen ganz regelmäßige Formen an, aber solche Gestaltungen wie den Hof des Palazzo Busini oder den ähnlichen des Palazzo Capponi in Via de'Bardi kann man schon zur Renaissance rechnen, wenn auch die Einzelheiten gotisch sind. Im ersten Obergeschoß liegen vorne die stattlichen Hauptwohnräume, und nach rückwärts schließen sich, vom Hof und von Seitengäßchen beleuchtet, weitere Gemächer an. Die Einteilung ist in den höheren Stockwerken meist die gleiche, sie dienen den Söhnen oder Verwandten des Besitzers zur Wohnung oder sind getrennt vermietet. Das Erdgeschoß ist immer gewölbt, die oberen Gemächer haben Decken aus engliegenden Balken, die bei größeren Spannweiten durch Unterzüge gestützt sind. Zwischen den Zimmern befinden sich, geschickt verteilt, kleinere Kammern und Nebentreppen. Ein prächtiges Beispiel einer vornehmen Behausung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bietet der Pal. Davanzati (richtiger Davizzi) zu Florenz, Via Porta Rossa, der erst kürzlich in sehr geschickter Weise ungefähr in seinen ehemaligen Zusand zurückversetzt wurde.

Als Neuerungen an der Fassade (Abb. 57) hat Michelozzo durchwegs das antike Detail angewendet und sogar das gewohnte Sparrendach durch ein von römischen Monumenten ziemlich treu kopiertes Gesims ersetzt, Fries und Architrav aber weggelassen. Trotzdem blieb man in Florenz fast immer bei dem traditionellen Dach, wie es der Palazzo Pazzi (Abb. 34) zeigt. Man kann nicht sagen, daß Michelozzo diese neue Bekrönungsform ästhetisch in befriedigender Weise gelöst hat. Die abnehmenden Verhältnisse der drei Geschosse sind dafür sehr ungünstig und das Gesims lastet erdrückend auf dem niedrigen Oberstock. Auch Alberti und Giuliano da Sangallo haben im Palazzo Rucellai und Gondi noch nicht die Vollkommenheit der Proportionen erreicht; glücklicher und harmonischer sind darin die Sieneser Paläste Spannocchi und Piccolomini (Abb. 68 u. 69), doch erst dem Cronaca gelingt beim Palazzo Strozzi durch Erhöhung der Obermauer ein Meisterstück. Aber seine Lösung reicht schon weit über den alten florentinischen Stil hinaus und soll später besprochen werden. Die Abstufung der Rustika von den glatten Quadern des obersten Geschosses zu den derben Bossen des unteren ist keine ganz neue Erscheinung zu Florenz, aber sie wirkt hier zu absichtlich und namentlich im Zusammenhang mit dem kolossalen Gesims nicht erfreulich.. Die Fenster sind halbkreisförmig geschlossen und nach diesem Vorbild verschwinden Spitzbogen und Stichbogen gänzlich. Die Teilung des Fensters durch kleine Säulchen mit maßwerkartigen Rosetten darüber, wie sie schon das ganze Mittelalter hindurch angewendet wurde, hat sich nicht durchwegs eingebürgert und bleibt eine Ausnahme, wie auch die ornamentierte Umrahmung

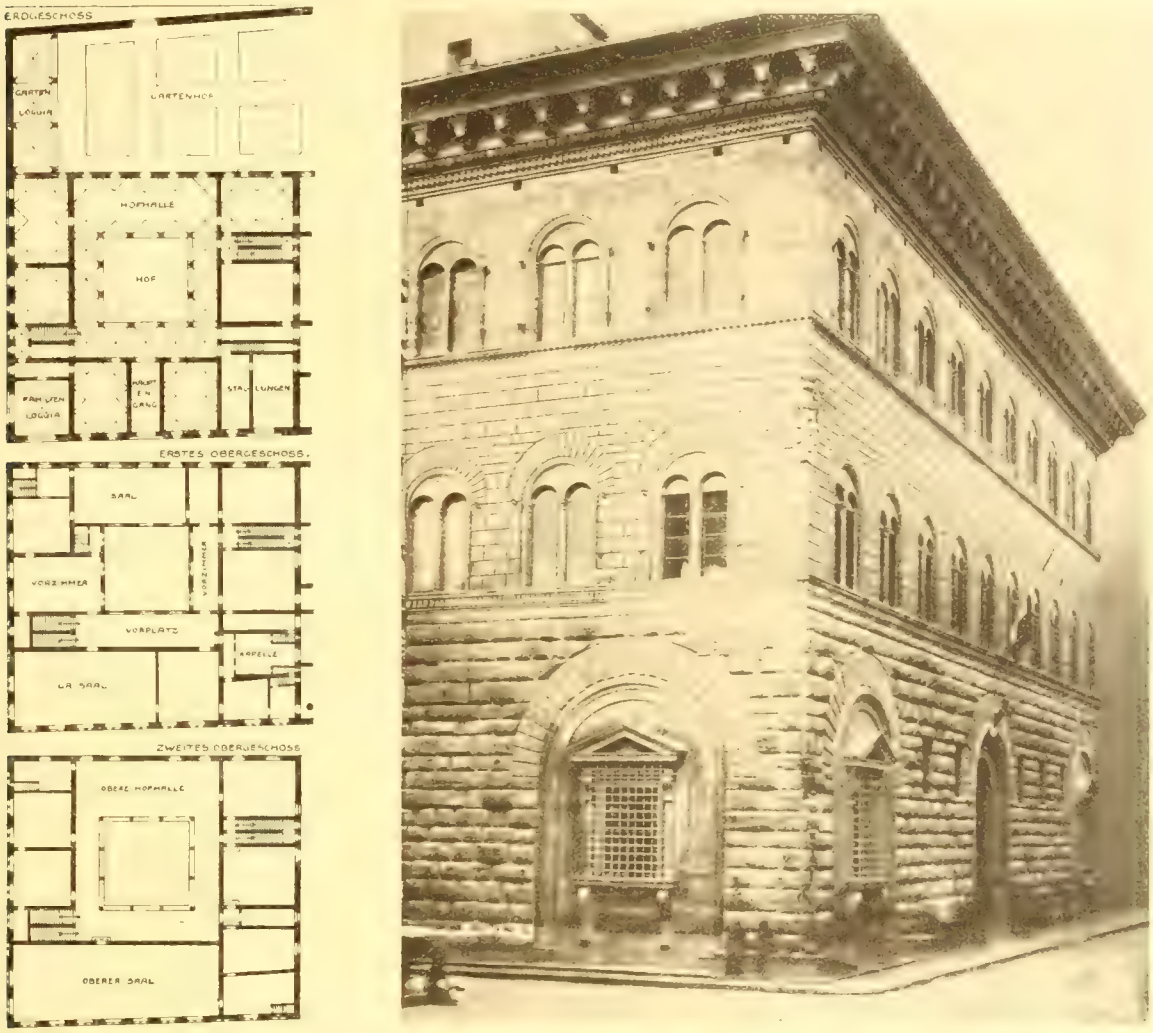


Abb. 57. Pal. Medici in Florenz. Grundrisse und Ansicht im ursprünglichen Zustand.

des Fensters am Palazzo Pazzi nicht allgemein werden konnte. Fenster mit geradem Sturz und antik profilierter Umrahmung treten bei kleinen Häusern oft für die runden ein (Abb. 70). Das Erdgeschoß ist von vier großen Portalen durchbrochen, von denen die zwei an der Ecke einst eine offene Straßenhalle bildeten. Solche Loggien haben im Mittelalter die adeligen Patriziergeschlechter für Versammlungen und Feste ihrer verzweigten Familien angelegt, aber der Brauch, diese Familienangelegenheiten vor den Augen der Mitbürger zu betreiben, verschwindet allmählich, und 1517 wurde sie auch hier durch Zumauern der Bogen in ein Zimmer verwandelt. Der mittlere Bogen ist der Haupteingang, der rechte führte wahrscheinlich in den Stall. Die gewölbten Erdgeschoßräume, die von der Straße aus nur durch kleine Fenster beleuchtet sind, umgeben den quadratischen Hof, dessen Seitenwände von je vier Saulen getragen werden, der umlaufende Korridor hat nach dem Garten doppelte Breite (Taf. III). Die schöne und elegante Lösung dieses Hofraumes ist nach dem Obengesagten nur bedingt dem Michelozzo zuzurechnen, und hat mehr Anklang gefunden als die der Fassade, so daß von nun ab

kein Florentiner Palast mehr denkbar ist, der nicht in seinem Zentrum ein solches Zierstück birgt. Lieber gibt der Bauherr der Front ein möglichst einfaches Gepräge, als daß er darauf verzichtet. Der Palasthof ist gewissermaßen ein gleichzeitig erscheinender Spezialfall von den großen Klosterhöfen, von denen schon die Rede war. Er folgt im allgemeinen deren Gesetzen, nur daß natürlich bei den kleinen Dimensionen und den hohen Oberwänden ein anderer Eindruck entsteht. Über den Arkaden des Erdgeschosses sind die Wände im Hauptwohnstock nur durch Fenster durchbrochen, die denen des Äußeren ähnlich sind. Darauf folgen runde Medaillonfenster eines niedrigen Zwischengeschosses, während das oberste Stockwerk wieder mit Säulchen geöffnet ist, in der Art, wie sie auch über den Arkaden der Klosterhöfe erscheinen. Hinter dem Hofe schließt sich noch ein weiterer an, der auf zwei Seiten von hohen Zinnenmauern, auf der dritten von anderen Gebäuden umfaßt wird. Eine dreibogige Säulenloggia ist auf der einen Schmalseite dem Gärtchen vorgelagert (Abb. 57, 58).

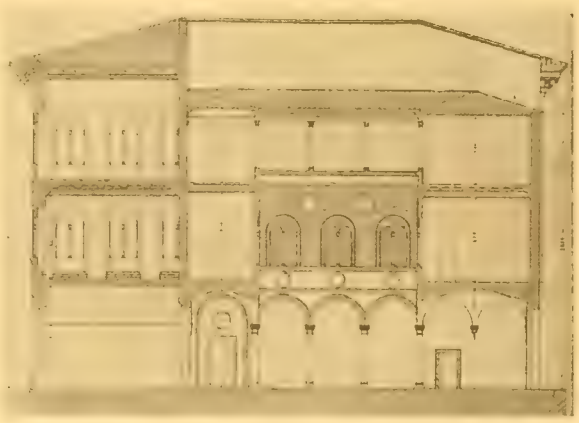


Abb. 58. Pal. Medici in Florenz, Querschnitt
(Architektur der Renaissance in Toskana).

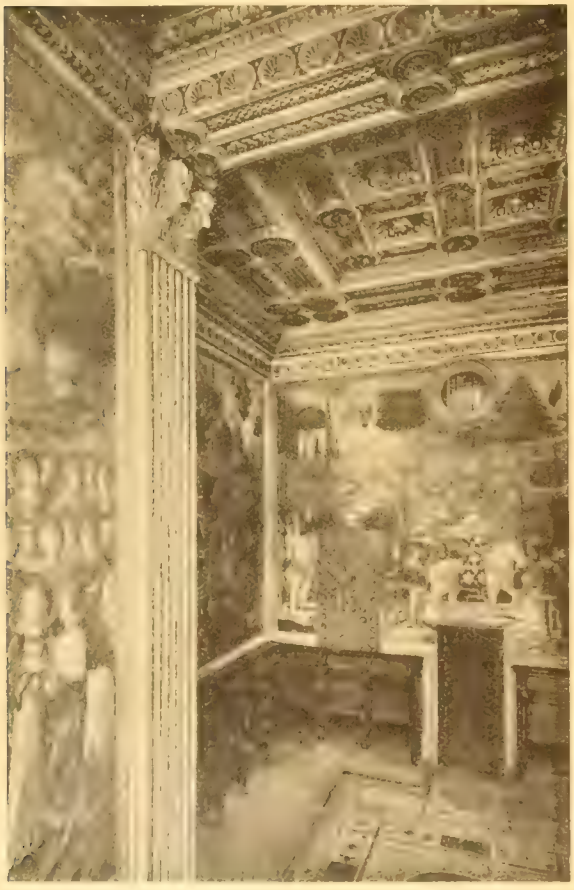


Abb. 59. Kapelle des Pal. Medici in Florenz
(Phot. Alinari).

Der Palast ist in Grundriß und Ansicht so wiedergegeben, wie er wahrscheinlich im Anfang ausgesehen hat. Die Fassade hatte nach der Via Cavour nur zehn Fensterachsen und wurde 1715 um sieben verlängert, die Treppen und andere Innenräume sind wiederholt verändert worden, so daß eine einwandfreie Rekonstruktion sehr schwierig ist. Die alten Beschreibungen sind lückenhaft. (Inventar von 1492 teilweise abgedruckt bei E. Müntz, Les collections des Médicis au XVe siècle, Paris 1888, S. 58 ff. Bericht des Filarete bei W. v. Oettingen, Filaretes Traktat über die Baukunst. Quellenschriften für Kunstgeschichte, Neue Folge III, Wien 1890, S. 677 f. Geymüller-Stegmann, Architektur der Renaissance in Toscana II, Michelozzo, S. 16 ff.).

Von der Haupttreppe aus gelangt man im ersten Stock zu einem korridorartigen Vorraum, mit dem der Saal, ein Zimmer und geradeaus die Kapelle verbunden ist. Zwei weitere Vorzimmer vermitteln den Zugang zu den rückwärts gelegenen Räumen, kleine Treppen und Kammern sind dazwischengeschaltet, und die kleineren Zimmer sind durch Zwischendecken horizontal geteilt. Im zweiten Stock befindet sich noch ein ganz großer Saal und um den Hof ist eine Loggia auf kleinen Säulen gelegt,

Hof des Palazzo Medici in Florenz, begonnen um 1444 von Michelozzo
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)

die in ihren Ausmaßen dem Umgang im Erdgeschoß entspricht. Sonst ist die Einteilung ähnlich wie unten. Die Grundrisse des beträchtlich kleineren Pazzi-Palastes (Abb. 34) zeigen ähnliche Disposition und Größe der Räume; überhaupt bleibt bei allen florentinischen Palästen des 15. und 16. Jahrhunderts der Plan ziemlich gleich.

Statt der früher üblichen Balkendecken erscheinen jetzt häufig hölzerne Kassettendecken, mit geschnitzten oder gemalten und vergoldeten Ornamenten, für die steinerne römische Lacunarien die Vorbilder gewesen sind. Der Saal im Palazzo Medici soll der erste gewesen sein, der eine solche Decke erhalten hat, sie ist nur teilweise noch erhalten. In keinem vornehmen Privathaus erscheint der Saal mehr ohne dieses Schmuckstück. Eine prächtige Ausstattung erfuhr die kleine schlecht beleuchtete Kapelle, die nicht bloß durch die Gemälde des Gozzoli, sondern auch durch einen solchen besonders reich behandelten Plafond ausgezeichnet wurde. Ein bunter Marmorfußboden, der die Linien der Decke wiederholt, vervollständigt den Eindruck vornehmer Pracht (Abb. 59). Auch die städtischen Beratungssäle im Palazzo Vecchio haben von Michelozzo und anderen Künstlern solche Decken erhalten, die an Reichtum und Feinheit der Ausführung zu den bedeutendsten gehören. Blauer, grüner oder grauer Grund mit goldenen Ornamenten gab eine kraftige Farbwirkung.

Die Einzelheiten der Decke des Saals der Zweihundert, die wahrscheinlich noch in des Meisters letzten Lebensjahren ausgeführt wurde und den Charakter seines Dekorationsstils in seiner naiven Schmucklust und Üppigkeit zeigt, sind in Abbildung 60 wiedergegeben. Mit Geschick und Treue sind die Detailformen römischer Tempelgesimse nachempfunden und an gewandten Schreinern, die sie mit feiner Diskretion für die neuen Zwecke umbilden, ist kein Mangel; in dieser bildhauerischen Fertigkeit hat man zu Florenz bald einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht, aber um die eigentliche antike Baukunst kümmern sich die Meister wenig.

Abb. 60. Fries und Kassettendecke im Saal der Zweihundert im Palazzo Vecchio, Florenz (Phot. Alinari).

Michelozzo hat auch den Auftrag erhalten, den mittelalterlichen Hof des Palazzo Vecchio in der Art des Medici-Hofes umzubauen (1454); doch bei den engen Verhältnissen konnte er die Wirkung seines ersten Werkes nicht erreichen, und spätere Umänderungen haben das alte Aussehen zum guten Teil zerstört. Dagegen hat er einen zweiten Palast, dessen Hof fast die Schönheit des Medicihofes erreicht, für die Familie Tornabuoni um 1450 erbaut; heute in dem modernen Gebäude des Palazzo Corsi (Via Tornabuoni 20) eingeschlossen, aber fast intakt erhalten. Das Äußere des alten Palastes muß zwar von großartigen Verhältnissen, aber ganz einfach und schmucklos gewesen sein. Die letzten Reste der oft umgebauten Fassade wurden leider 1865 beseitigt.

Die Anzahl der Palast- und Villenhöfe in Michelozzos Art ist auch heute noch in Florenz sehr groß, da mehr als ein Jahrhundert lang bei einer fast ununterbrochen lebhaften Bautätigkeit Palast auf Palast entstand, ohne daß man der alten Hallenhöfe überdrüssig geworden wäre und etwa die römischen Pfeilerhallen angenommen hätte. Nur wenige Beispiele können erwähnt werden. Für das Werden des Stils ist der Hof der Villa Bondi (Abb. 61), die auf dem Wege nach Fiesole liegt, wichtig. Der Architekt ist nicht bekannt. Starke gotische Reminiszenzen liegen in der unregelmäßigen, malerischen Gruppierung und in allen Einzelformen. Die antikisierenden Kapitelle haben noch die schweren Kämpfergesimse als

Abb. 61. Hof der Villa Bondi bei Florenz (Phot. Alinari).

Unterlage der breiten Bogen, die Michelozzo in richtigem Gefühl ihrer Überflüssigkeit als erster beseitigt zu haben scheint, und an den Basen sind Eckblätter angebracht. Der auskragende Gang, der auf einer Seite die Verbindung im ersten Stock vermittelt, ersetzt auch beim städtischen Wohnhaus häufig die vierte Arkadenstellung, wo es an Platz gebricht. (Siehe z. B. Abb. 17.)

Im Gegensatz zu der freien Anordnung dieses Hofes, die noch den älteren Gewohnheiten entspricht, sei für die gebundene Form, die nunmehr Regel wird, der Hof der Villa Torre del Gallo auf den Hügeln südlich von Florenz angeführt. Er ist heute in eine modern-mittelalterliche Burganlage eines reichen Kunsthändlers eingebaut (Abb. 62). Ehedem war das Äußere der Villa ohne irgendeinen Zierat und ohne regelmäßige architektonische Durchformung. Dies Beispiel zeigt auch, wie trotz großer Sparsamkeit doch der Eindruck vornehmster Wohnungskunst erreicht wird, denn die Wirkung ist lediglich auf die Verhältnisse der Arkaden und auf die feinen Kelche der Säulen gestellt, während die Oberwand ohne allen Schmuck gelassen ist. Doch liegt ein eigenartiger Reiz in der mühelos schlichten Gestaltung, ein Adel der Baugesinnung, der später auch bei reichstem Detail nicht wieder übertroffen wurde.

Während so der Wohnhof ziemlich genau dem einmal festgestellten Typus folgt und nur ausnahmsweise im Grundriß oder Aufbau zu abweichenden Formen neigt, hat sich die Palastfassade durchaus keinem einheitlichen Stil gefügt. Soviel Bürgerhäuser nunmehr in Florenz und den anderen Städten entstehen, soviel neue Versuche zur Frontgestaltung sind zu bemerken. Die Krönung mit einem Steingesims hat einstweilen bloß Alberti im Palazzo Ruccellai angewandt, aber nach anderen Prinzipien, die später erörtert werden sollen. Geraume Zeit darnach folgen noch einige Wiederholungen in Siena, dann nach 46 Jahren wieder solche in Florenz. Die Quader-Rustika ist zu noch größerer Wucht gesteigert im Palazzo Pitti, aber ohne merkliche Abstufungen (Tafel VI); meist bleibt sie dem Erdgeschoß allein vorbehalten wie am Palazzo Pazzi und schließlich werden bloß noch die Haus-

Abb. 62. Hof der Villa Torre del Gallo bei Florenz (Phot. Alinari).

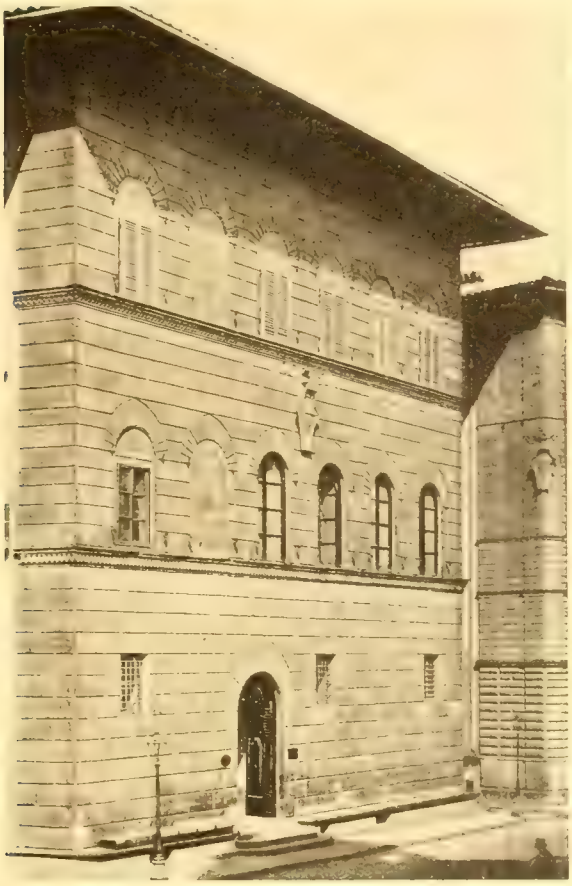


Abb 63. Pal. Antinori, Florenz (Phot. Alinari).

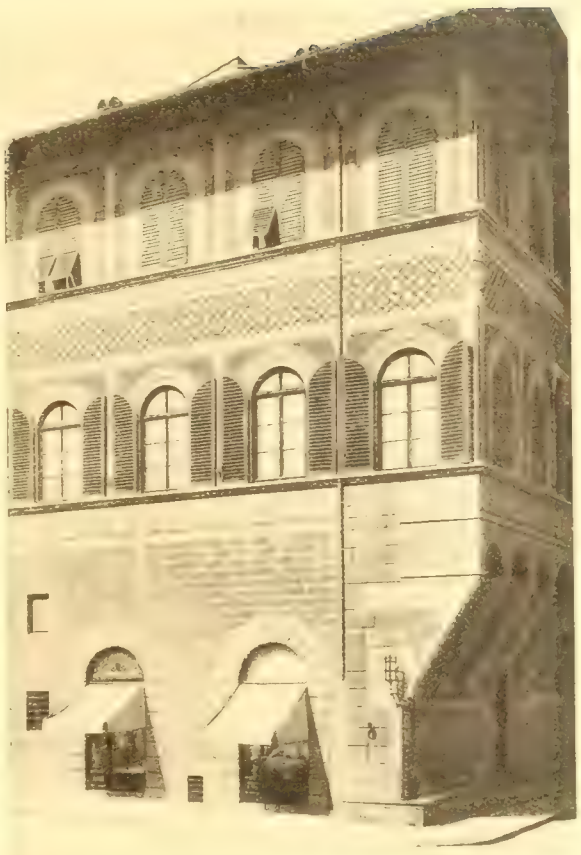


Abb. 64. Pal. Lenzi-Pisani, Florenz (Phot. Alinari).

ecken und die Fensterumrahmungen durch Bossenquader ausgezeichnet (Tafel XI, Abb. 64). Die geputzten Wände sind häufig durch aufgemalte Fugenteilung und Ornamentstreifen in Sgraffittomanier gegliedert, woraus sich nach und nach eine hübsche und freie Dekorationsweise entwickelt hat. Frühe schon erscheint hin und wieder eine aufgemalte Pilasterarchitektur, während mit wirklicher Stützengliederung Alberti allein blieb. Die Fenster werden entweder mit einfachen Profilierungen rundbogig oder viereckig geschlossen wie am Palazzo di Parte Guelfa oder mit Quadern gefaßt wie sie der dem Michelozzo zugeschriebene aber erst um 1470 entstandene Palazzo Ricasoli aufweist. Zwei einfachere Bürgerhäuser, die etwa zur selben Zeit errichtet sind, zeigen die auffallende Verschiedenheit der Formen (Abb. 63 u. 64).

Der Palazzo Antinori (1465 im Bau) zeigt die alte schlichte Weise der Hausfront, wie sie schon 100 Jahre früher vom Palazzo Minerbetti (Abb. 56) repräsentiert war, noch immer lebendig, eine gut bürgerliche Solidität, verbunden mit sicherem Gefühl für harmonische Massenanordnung. Das Erdgeschoß ist bis auf drei kleine vergitterte Fenster nun geschlossen, das Portal aus der Mitte gerückt wie es die innere Einteilung erfordert und in alter Weise gar nicht besonders betont. Den Sockel bildet die vorspringende Steinbank, die seit altersher Patrizierwohnungen zu kennzeichnen pflegt, wenn keine Ladenöffnungen vorhanden waren. Die drei Geschosse haben gleiche Quaderbehandlung und sind bloß ihrer Höhe nach abgestuft. Scharf trennen die beiden Zahnschnittbänder — das obere noch mit gotischer Profilierung — die Geschosse, aber wie immer nicht in der Höhe des Fußbodens, sondern der Fensterbrüstung, ein Beweis, wie

wenig es den Italienern auf eine Andeutung des inneren Organismus ankommt. Die Mitte ist nur durch das Wappen leicht angedeutet. Die zweite Fensterachse ist blind und die Fenster sind aufgemalt, weil dahinter eine starke Tragemauer gerade auf die Öffnungen trifft. Der Hof ist hier des engen Bauplatzes wegen seitlich herausgeschoben und hat nur auf drei Seiten Säulenarkaden, während auf der vierten Seite ein auskragender Gang entlang läuft und oben Vorder- und Hinterzimmer verbindet. Der Grundriß (Erdgeschoß bei Geymüller-Stegmann, Architektur der Renaissance in Toskana X. Paläste, S. 2) ist sehr geschickt aber nicht so folgerichtig und klar wie in den beiden vorher behandelten Palästen, da das unregelmäßige Grundstück und die geringe Frontausdehnung hinderlich sind. Korridore, Vorzimmer, kleine Räume von halber Höhe und Nebentreppen zeigen die Bequemlichkeit einer hochentwickelten Wohnungskultur; die Rückseite nahm ehemals ein von hohen Mauern umgebener Gartenhof ein, gerade wie beim Medicipalast.

Der Palazzo Lenzi (heute Pisani) an Piazza Manin in Florenz, früher irrtümlich dem Brunellesco zugeschrieben, hat leider durch wiederholte Umbauten im Innern fast gänzlich die alte Einteilung eingebüßt, und nur die Fassade mit ihrer frühen Bemalung ist nach gefundenen Resten treu wiederhergestellt. Er diene als Beispiel für die Dekoration der Putzwände mit Sgraffitten, für die Auskragung der Seitenwände in mittelalterlichen Formen und die sparsame Verwendung von Hausteinteilen bei beschränkten Mitteln. Auch hier sind die Fenster ohne jede Rücksicht auf die Innenmauern in regelmäßiger Anordnung durchgeführt, die Mitte unbetont (Abb. 64).

Erst gegen Ende des Jahrhunderts einigte man sich in Florenz für das Bürgerhaus etwa auf die Form, die der Palazzo Guadagni (Tafel XI) zeigt, nur Giuliano da Sangallo hat in den Palästen Gondi und Strozzi nochmals das Problem des steinernen Hauptgesimses aufgenommen. Die bedeutsame Neuerung dieser Zeit ist die offene Säulenhalle, die zwischen Dach und oberstem Geschoß eingeschoben wurde und erst in Zeiten erhöhter städtischer Sicherheit allgemeine Verbreitung erlangen konnte. Wahrscheinlich sind häusliche Verrichtungen oder gewerbliche Benützung für Wollenappretur, Tuchfabrikation und Seidenzucht ihr erster und eigentlicher Zweck gewesen, daß sie aber ebenso als geschützter und angenehmer Aufenthalt fast im Freien mit weiter Aussicht hoch über dem Straßengewühl geschätzt und viel benützt wurde, ist sicher. Über Florenz sind diese Dachloggien, die das stattliche Aussehen der Bürgerhäuser wirksam erhöhen und dem Straßenbild eine eigenartige Note zufügen, nicht viel hinausgedrungen. Auch dort werden sie nach 1550 nicht mehr angewendet.

4. Ausbreitung des florentinischen Stils über Italien.

Es dauerte immerhin einige Zeit, bis sich der anfangs auf Florenz beschränkte Stil über ganz Italien auszubreiten begann. Wichtig dafür waren die Grabmäler, die Donatello und Michelozzo in S. Angelo a Nilo zu Neapel schufen; später sind auch die beiden Rossellino und Benedetto da Majano in dieser Stadt vielfach tätig gewesen. Es handelte sich aber zu Neapel fast nur um Bildhauerwerke, die einstweilen wenig Einfluß auf die eigentliche Baukunst gewannen. Neapel war immer auf fremde Künstler angewiesen; schon in der gotischen Zeit sind es vor allem die gewandten norditalienischen Steinmetze, die hier reichliche Arbeit fanden und sie übertreffen auch jetzt bald an Zahl und Bedeutung die Florentiner, nachdem sie sich einmal mit den neuen Formen abgefunden hatten. Die einzigen bedeutenden Architekturwerke dieser Zeit, der Triumphbogen des Herzog Alfons von Arragon und die Porta Capuana sind aber aus einem anderen Geiste geschaffen und gehören in die Schule des Alberti und Laurana, die florentinischen und lombardischen Meister sind höchstens als Bildhauer oder Ausführende daran beteiligt. Ebenso geringen Einfluß hatte Donatellos Tätigkeit in Padua auf die dortige Baukunst, doch überall werden durch solche Werke wichtige Anregung zu einem auf antike Basis gegründeten Schaffen gegeben, die sich vorerst mehr auf Maler und Bildhauer erstreckte als auf die Architekten.

In Mailand dagegen hat ein längerer Aufenthalt Michelozzos und des florentinischen Theoretikers Antonio Averlino genannt Filarete wirkliche Bauwerke hervorgebracht, die von größter Bedeutung für Oberitalien wurden, wenn sie auch durch allerlei Rücksichten auf die heimische Gotik und durch spätere Veränderungen keineswegs einen reinen Stilcharakter aufweisen. Auf Filaretes Tätigkeit muß bei Betrachtung der vitruvianischen Theoretiker noch eingegangen werden; sein einziges Bauwerk in Mailand, das Spedale Maggiore hat in der Form, in der es ausgeführt wurde, kaum Beziehungen zu Florenz.

Vom Banco Mediceo (1456 begonnen), im Auftrag Cosimos aus einem älteren Palast vermutlich von Michelozzo umgebaut, hat sich nur ein Rest der Hofhallen an Ort und Stelle und das Marmorportal im archeologischen Museum erhalten. Außerdem besitzen wir eine Fassadenzeichnung und eine eingehende Beschreibung des Filarete, die beweisen, daß toskanischer Art wenig Spielraum gewährt war (Abb. 65). Schon das Hauptportal, das die Mitte einer streng symmetrisch gegliederten Front einnimmt, zeigt nicht ihre Formen, sondern recht derbe und mehr oberitalienische. Die Spitzbogenfenster, mit Terrakottaornamenten umrahmt, die Medaillons, Figuren und Girlanden aus demselben Material sind in dieser Anwendung in Oberitalien allein zu finden und gehen von einer grundsätzlich anderen Anschauung in der Fassadendekoration aus. Das überaus mächtige Hauptgesims, auf der Zeichnung wenig verständnisvoll wiedergegeben, „fatta all'antica", wie Filarete erwähnt, bestand nur aus Holz, weil entweder die Mauern zu dünn waren oder man sparen wollte. Die Fassade ist also höchstens ein Kompromiß zwischen den neuen Gedanken und der einheimischen Tradition. Besser muß es um den großen Haupthof bestellt gewesen sein, der auf drei Seiten von dreistöckigen Säulenhallen umgeben war. Die oberste hatte geringere Höhe, also wohl gerade Decke ähnlich wie die Hofhalle im Medicipalast. Eine andere Loggia öffnete sich nach dem dahintergelegenen Gärtchen. Der Grundriß schloß noch zwei kleinere Höfe ein, war aber wohl wenig regelmäßig gestaltet, da alte Mauern wieder verwendet werden mußten. Die Kasettendecke des Hauptsaales hat in Mailand große Bewunderung erregt, sie war der im florentinischen Palast nachgebildet; blau und gold gemalte antike Ornamentik belebte ihre einfache Felderteilung. So unvollkommen dieser Palast den toskanischen Stil repräsentierte, ist er doch für die Einführung der neuen Kunst in Oberitalien entscheidend gewesen.

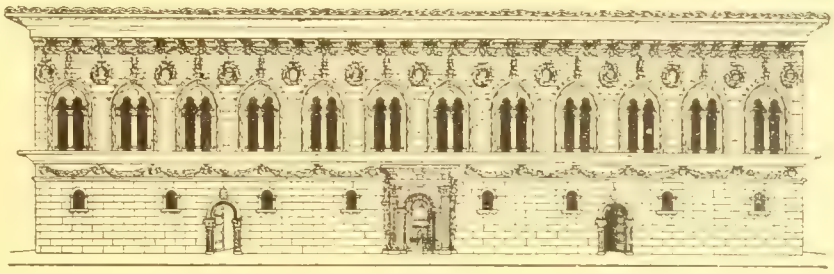


Abb. 65. Banco Mediceo zu Mailand.
(Nach Zeichnung des Filarete, Öttingen, Filarete, Quellenschr. z. Kunstgesch. N F. III.)

Pigello Portinari, der Vertreter der Medicibank in Mailand, unter dessen Ägide der Palastbau vor sich ging, hatte Michelozzo mit dem Bau einer stattlichen Familienkapelle hinter der gotischen Kirche von S. Eustorgio betraut. (1462). Hier zeigt sich der Architekt frei von allen Hemmungen, die beim ersten Mailänder Werk ihm entgegengetreten waren, in einer Schöpfung, die ziemlich selbständig eine von Brunellesco geschaffene Raumform verarbeitet. Wenn auch die alte Sakristei von S. Lorenzo (Abb. 21, 28, 66) das unverkennbare Vorbild ist, so fallen namentlich in der Durchbildung des Äußern einige neue Baugedanken

Abb. 66. Cappella Portinari bei S. Eustorgio zu Mailand (Phot. Alinari).

sofort in die Augen, wie die Bekleidung des sechszehnseitigen Tamburs mit Pilastern, deren Schäfte aus gebrannten Formsteinen bestehen. Die vier Eckfialen, die aus strebepfeilerartigen Verstärkungen herauswachsen, haben freilich ihre Vorgänger in der Gotik und eine mehr konstruktive wie ästhetische Bedeutung als Eckbelastung, aber sie sind für die Belebung der Baugruppe von glücklichster Bedeutung. Hier ist im Gegensatz zur Pazzikapelle und Brunellescos anderen Kuppelbauten der Tambur kräftig betont und das Wichtigste in der ganzen Komposition. Freilich vermißt man die wundervoll feine Ausführung der Einzelheiten, die ein Ruhmesblatt der florentinischen Erstlingsbauten bildet. Da Michelozzo meist auf die Vollständigkeit des antiken Gebälks keinen Wert legt, so hat auch hier das Hauptgesims keinen Architrav und Fries unter sich und merkwürdig scharfe kleinliche Formen, die aber durch die Herstellung in Ziegeltechnik bedingt sind. Noch mehr vermißt man die florentinische Einfachheit und Ruhe im Innern, wo das hastige Zuviel an Farbe, Formen und Verzierungen gar keine rechte Stimmung aufkommen läßt. In der Raumanordnung ist die direkte Abhängigkeit von Brunellesco noch viel deutlicher als im Äußern zu merken, doch ist weder die Pazzikapelle noch die Lorenzosakristei streng kopiert, sondern die Raumgrößen und Höhen sind in ähnlicher Weise neu abgewogen, wie in der etwas später errichteten Sakristei von S. Felicità (Abb. 39). Ein Vergleich mit jenem Werk wird deutlich machen, daß sich gleich von Anfang an in Oberitalien ein andersartiger Stil vorbereitete, der bald nur mehr geringe Berührungspunkte mit Florenz aufweist, indem er den dekorativen Teilen einen größeren Einfluß auf die ganze Komposition einräumt. Ja, die Massengestaltung des Baues ordnet sich häufig der Dekoration ganz unter und spielt nur eine sekundäre Rolle neben jener (Tafel IX). Zwischen den Italienern südlich und nördlich des Apennins waren schon im Mittelalter diese

ziemlich verschiedenen Bausitten und architektonischen Schaffensprinzipien vorhanden, die bis ins 16. Jhh. hinein fortlebten. Und doch wurde die Portinarikapelle, also indirekt die Sakristei von S. Lorenzo, der Ausgangspunkt für eine große Gruppe von Zentralbauten in Mailand und seiner Umgebung. Die Nordwestecke Italiens wurde eine Art Laboratorium für systematische Versuche in dieser Bauform, aber ihre Resultate verkündete später Bramante von Rom aus.

67. Chiesa di Villa in Castiglione d'Olona
(Phot. Alinari)

Außerdem gibt es noch einen kleinen Zentralbau florentinischer Herkunft, der seiner frühen Entstehungszeit wegen (zwischen 1430 und 1440) in dem abgelegenen Ort auffällig erscheint, die Chiesa di Villa zu Castiglione d'Olona (Abb. 67). Wenn man freilich bedenkt, daß hier im Auftrage des Kardinals Branda di Castiglione der Florentiner Masolino, der Lehrer Massacios, seit 1428 malte, daß auch in den Bildhauerarbeiten die Florentiner Schule dort erkennbar ist, so wird diese merkwürdig isolierte Stellung des Werkes durch direkte oder indirekte Übertragung von dort aus begreiflich. Der ganz einfach gestaltete Kuppelraum ist, ähnlich wie die Pazzikapelle, seitwärts etwas erweitert und rückwärts durch eine Altarnische abgeschlossen. Der kubische Körper wird außen durch übermäßig gestreckte Pilaster gegliedert, die wie das Gesims den florentinischen Charakter deutlich zur Schau tragen, auch das Portal kann ihn nicht verleugnen, wenn auch manche derbe Ungeschicklichkeiten auf ungeübte Hände hinweisen. Oberitalienischem Geiste entsprossen scheint die freie Säulenstellung um den Tambur, die das Zeltdach trägt, ein Motiv, das hier in ziemlich formloser Weise erscheint, später aber den Kuppeln dieser Gegend ihren besonderen Charakter verleiht, nachdem es in engere Verbindung mit dem Baukörper getreten ist.

Gerade in der Lombardei fallen florentinische Anregungen in der Dekoration frühe auf fruchtbaren Boden. Von hier aus gingen die gewandten Steinmetze, die sich überraschend schnell an das antike Detail gewöhnten, nach ganz Italien; Comasken, Bergamasken und Lombarden arbeiten vornehmlich in Neapel, dann besonders in Venedig, wo der Bedarf an geschickten Marmorarbeitern von jeher aus dem Nordwesten Italiens gedeckt wurde. Mit Martino, Moro, Pietro Lombardo und dessen Söhnen ergießt sich nun eine ganze Invasion der an antiker Ornamentik gebildeten Marmorarbeiter über die Inselstadt, und ihre frühesten Werke, namentlich das hübsche Portal von S. Giobbe, verraten den Zusammenhang mit der florentinischen Bildhauerkunst am deutlichsten. Aber bald verschmilzt sie mit dem Venedig eigentümlichen Inkrustationsstil, der aus kostbaren Marmorplatten und einem Gerüstwerk von dekorierten Pilastern Kirchen- und Häuserfronten bildete.

Am vollständigsten gelang natürlich die Übertragung der neuen Formen in die Städte Toskanas und ganz Mittelitaliens, wo die traditionelle Bauweise und der Volkscharakter am wenigsten Widerstand bot. In Siena, Pisa, Lucca, Arezzo, Pistoja waren frühzeitig florentinische Meister tätig und einheimische folgten ihnen. Giuliano und Benedetto da Majano und die beiden Rossellino sind in weitem Umkreis gesucht und übernehmen Grabmäler, Kirchenfronten, Loggien und Palastfassaden, wobei sie sogar manchmal in der Art mittel-

68. Gesims des Pal. Piccolomini in Siena (Phot. Alinari)

alterlicher Meister mit vielen Gesellen und Gehilfen als Bauunternehmer auftraten. Damit ist die Macht der alten Maurerzünfte gotischer Observanz bald überall zurückgedrängt. Die Anzahl der ihnen zugeschriebenen oder dokumentarisch gesicherten Werke ist so groß, daß hier nur eine kleine Auswahl gegeben werden kann.

In Siena sind vor allem einige wichtige Palastfronten zu nennen, deren Zusammengehörigkeit mit dem Medicipalast unverkennbar ist, die aber doch vielfach neue Gedanken ausdrücken. Hier wie in Florenz mag der mittelalterliche, auf Konsolen ausladende Zinnenkranz ein starker Antrieb dazu gewesen sein, die mächtig krönende Wirkung in einem antiken Kranzgesims festzuhalten, aber deutlicher als dort kommt dieser Zusammenhang hier zutage. Man vergleiche auf Abbildung 69 den neueren mit dem daneben stehenden alten Palast. Zwischen dem ersten florentinischen und dem ersten sienesischen Renaissancepalast liegt immerhin ein Zwischenraum von mehr als zwanzig Jahren.

Bernardo Rossellino und der tüchtige einheimische Meister Antonio Federighi, der wie sein Kollege gleichfalls von der Bildhauerkunst zur Architektur kam und 1444—1490 tätig ist, haben um 1467 am Palazzo Nerucci gearbeitet, aber trotz der florentinischen Mitwirkung ist die derbe Fassade noch immer in gotischen Formen befangen. Erst um 1470 hat sich der neue Stil im Palazzo Piccolomini reiner durchsetzen können (Abb. 68). Das steinerne Hauptgesims ist ziemlich genau vom Medicipalast hierher übertragen und geschickt den verkleinerten Gesamtverhältnissen angepaßt. Zu dem guten Aussehen trägt der Umstand bei, daß die Abstufung der Rustika nach Stockwerken vermieden ist, so daß das Gesims besser zum Ganzen in Beziehung tritt. Die Hauptsache aber ist, daß es nicht direkt auf den oberen Fenstern lastet, sondern einen angemessenen Abstand wahrt. Der architravartige Wulst und der Fries tragen noch dazu bei, die Krönung herauszuheben, und darin ist der Sieneser Palast ein wichtiger Vorläufer für die Korrektur gewesen, die später Cronaca an den Plänen des Giuliano da Sangallo für den Palazzo Strozzi vornahm. Auch Michelangelo schlägt beim Palazzo Farnese in Rom, als er ihm den oberen Abschluß geben soll, wieder den nämlichen Weg ein. Die neue Erkenntnis war die, daß nur über einer frei erhobenen Stirn die Krone majestätisch getragen werden kann. So hat der unbekannte Architekt dieses Palastes — es wird B. Rossellino angenommen — als erster einen bedeutsamen Schritt vorwärts getan.

Der Hallenhof des Palastes hat seine prächtigen Kapitelle erst am Anfang des nächsten Jahrhunderts erhalten und gehört zu den schönsten in Siena, aber im allgemeinen können die dortigen Höfe sich an Regelmäßigkeit, Größe und Qualität der Einzelheiten mit den florentinischen nicht vergleichen. Zwei Klosterhöfe von S. Francesco sind jenen am nächsten und Frederighis überaus zierliche Loggia del Papa (1462) lassen diesen als gewandten Architekten erkennen, nachdem er sich bei dem Obergeschoß der Loggia des Palazzo Publico mehr als tüchtiger Bildhauer erwiesen hatte.

Fast gleichzeitig mit dem Palazzo Piccolomini (1472) hat Giuliano da Majano im Palazzo Spannocchi nochmals eine ähnliche Lösung versucht und mit Glück die floren-

tinischen Erfahrungen verwertet (Abb. 69). Die Höhe des Untergeschosses, nach alter Übung noch in Arkaden aufgelöst, ist stark gegen die gleich hohen Stockwerke differenziert, aber die Quaderteilung belebt ohne Abstufung gleichmäßig die ganze Front. Die Fenster und die Gurten sind genau wie in Florenz, nur dem Hauptgesims gibt der Architekt eine ganz absonderliche Form, die keine Analogie in der Antike hat, vielmehr in die Reihe der bei dem Brüderpaar oft auftauchenden Versuche gehört, wieder an die Gotik anzuknüpfen. Die diagonal vorspringenden Eckkonsolen, die Köpfe in den Medaillons zwischen ihnen, ihre scharfe und harte Kurve zeigen eine Gemütsfassung, die nur mit halber Freude beim großen Kehraus der Gotik beteiligt ist und nach der alten Zeit wehmütig zurückschielt. Aber die toskanische Sicherheit im Dimensionieren der einzelnen Teile führt bei diesem Palast zu einem ausgezeichneten Zusammenklang, so daß er besser die ungleich schwerere Last auf seinem Scheitel trägt als der erste florentinische. Die große Gesimsausladung war nur dadurch zu erreichen, daß darüber eine Attika aufgebaut wurde, um die Konsolen rückwärts zu beschweren. Überhaupt sind die verschiedenen scharfsinnigen Maßregeln interessant, die ergriffen werden müssen, um die Steingesimse auf relativ schwachen Mauern zu balancieren (Abb. bei Durm, Baukunst der Renaissance in Italien, Hdbch. der Architektur, II, 5, 1914, S. 291 u. 293). Manchmal macht man die schweren Oberglieder nur aus Holz.

69. Pal. Spannocchi in Siena
(Arch. d. Ren. in Tosk.)

Bei kleineren Bürgerhäusern wendet man häufig die rechteckig geschlossenen Fenster statt der rundbogigen an, wofür ein besonders eigenartiges Beispiel in dem kleinen Haus eines Piccolomini in der Via Bandini in Siena gegeben sei (Abb. 70). Wahrscheinlich ist es der früheste und noch ganz vereinzelt dastehende Versuch, die antiken Giebelverdachungen, die längst für Kirchenportale und Altäre in Verwendung waren, für den Profanbau zu verwerten. In Florenz haben sie erst mit dem römischen Stil des 16. Jhh. Eingang gefunden, während man sie dort vorher allgemein für eine mehr kirchliche als weltliche Bauform angesehen hatte. Der Architekt ist vielleicht Federighi gewesen.

In Siena war der Boden für den neuen Stil durch die Schule des Jacopo della Quercia (1374—1438) in ähnlicher Weise vorbereitet wie durch Ghiberti in Florenz. Aber während dort starke Kräfte fortzeugend weiterwirkten, konnte hier auf dem sterileren Grund, den engeren Verhältnissen kein kräftiger Baum aus dem Samenkorn wachsen und erst eine Neubefruchtung von der alten Rivalin Florenz aus ergab dauerndes Wachstum.

70. Casa Bandini-Piccolomini in Siena
(Phot. Alinari)

5. Der Kirchenbau unter dem Einfluß der Brunelleschi-Schule.

Während im ganzen Mittelalter die sakrale Baukunst ausschlaggebend für die Entwicklung war und der Profanbau mehr oder weniger von den Abfällen zu leben hatte, sind sofort mit dem Einsetzen des neuen Stils beide Gebiete gleichberechtigt und die Ausbildung der Formen und Proportionen geht wie in der römischen Kunst im Gegensatz zur griechischen nicht mehr an der einen Aufgabe allein vor sich. Brunelleschis beide Langhauskirchen S. Spirito und S. Lorenzo fanden einstweilen mehr Nachfolge als die kleinen Zentralanlagen in Florenz und Mailand, aber es scheint sich eine stockende Ratlosigkeit der Baumeister und Auftraggeber bemächtigt zu haben, seit das alterprobte Schema der Gotik nichts mehr galt. Am schwersten konnte sich Oberitalien von ihm trennen. Grundrißbildung und Aufbausystem leiden unter dieser Zwiespältigkeit, noch mehr die Frontkomposition, nachdem es schon dem italienischen Mittelalter nicht geglückt war, hier etwas Allgemeingültiges zu erreichen. Brunelleschi hatte die ganze bisherige Entwicklung zur Seite geschoben und die alte Basilika zu neuem Leben erweckt, aber für seine Nachfolger ging's ohne Auseinandersetzung mit der Gotik nicht ab, sobald man das Mittelschiff zu wölben versuchte. In Oberitalien war die flache Holzdecke fast überall durch das Kreuzrippengewölbe verdrängt und nur im mittleren und südlichen Teil des Landes hatte sie eine weitgehende Duldung erfahren. Aber auch hier sprachen Würde und Feuersicherheit bei großen, wichtigen Aufgaben laut zugunsten der Steindecke, für deren Konstruktion man sich aber an die traditionelle Bauweise anlehnen mußte. Ein solches Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Gotik bietet die Serviten-Kirche in Siena (Abb. 71), deren Langhaus 1471 auf den alten Grundmauern erneuert wurde.

Während der Plan seiner Entstehung entsprechend sich nicht von den früheren Bettelordenskirchen unterscheidet, ist im Aufriß mit Geschick der ganze Stütz- und Wölbapparat in die neue Formensprache übersetzt: auf schlanken jonischen Säulen ruhen weitgespannte Rundbögen, so daß der wohlig-freie Eindruck der Loggienhöfe erreicht ist, das Wölbsystem ist im Grunde das mittelalterliche, aber die Kreuzrippen fehlen und die breiten Gurte sind halbkreisförmig. An Höhenentwicklung ist aufs äußerste gespart, den Seitenschiffdächern ist, wie aus den tiefsitzenden Fenstern des Mittelschiffs zu sehen ist, kaum das allernötigste Gefälle gewährt. Die Stimmung des Innenraums ist durchaus nicht mehr mit der einer mittelalterlichen Ordenskirche zu vergleichen; außen freilich müssen schwere Strebemauern über den Seitenschiffen dem Mittelraum Halt verleihen. Der Bau wurde erst im 16. Jhh. vollendet, daher rührt die Sicherheit in der Gewölbebehandlung, aber die Konzeption des Innenraums ist ganz dem Geist der Frühzeit entsprossen.

Der Dom des nahen S. Miniato al Tedesco ist nach einem Umbau von 1488 noch immer als flachgedeckte Basilika mit einer kleinen Halbkuppel über der Vierung ausgeführt worden, die Bauformen sind ähnlich wie die der vorigen Kirche. Der Dom von Cortona und die Madonna della Quercia in Lucignano, beide dem älteren Antonio da Sangallo zugeschrieben, mit Längstonnen über dem Mittelschiff gehören in diese Reihe, ferner die einschiffigen Sieneser Kirchen S. Maria degli Angeli und dell' Osservanza mit ihren eleganten Kappen und Kuppelgewölben (Abbildungen bei Laspeyres, Kirchen der Renaissance in Mittelitalien).

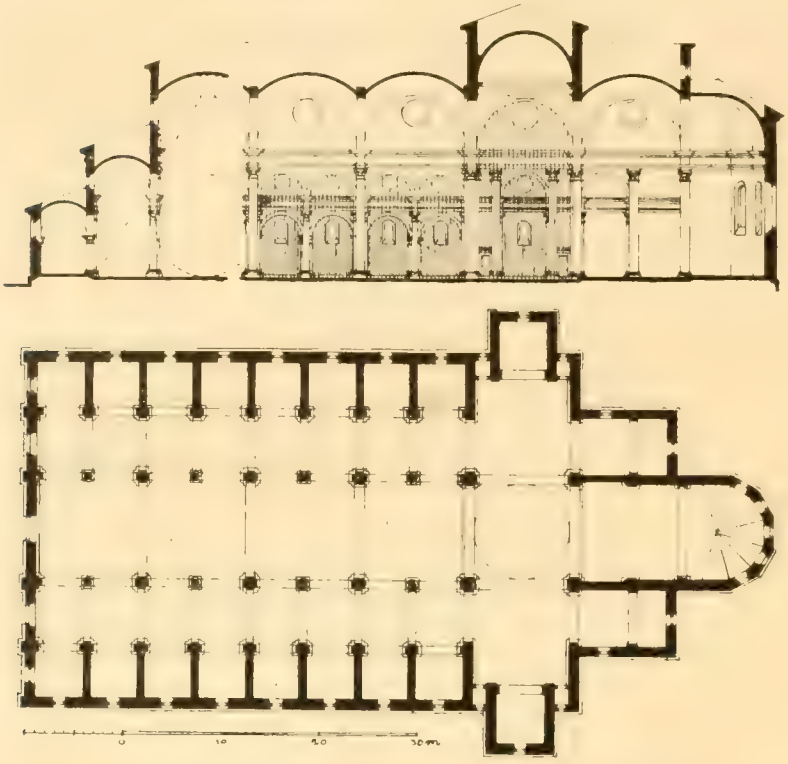
Giuliano da Majano, das stärkste Talent unter den Florentiner Bildhauerarchitekten, hat 1470 die Kirche der Badia von Arezzo von Grund aus erneuert und vier Jahre später

ward ihm der Auftrag zum Neubau des Domes von Faenza. Während die erstgenannte Kirche durch einen späteren Umbau ganz entstellt ist, kann uns die wohlerhaltene zweite dazu dienen, den Plan der andern zu rekonstruieren, denn beide sind nach dem gleichen Schema angelegt, das eine bedeutsame Weiterentwicklung des Florentiner Basilikensystems darstellt, indem das Mittelschiff gewölbt und damit der Meister gezwungen ist, mit der mittelalterlichen Tradition eine neue Abrechnung einzugehen.

71. Servitenkirche in Siena
(Arch. d. Ren. in Toskana)

Im Dom von Faenza (Abb. 72) hat sich Majano mit Recht gescheut, schmale Kreuzgewölbejoche über den Hauptraum zu spannen, wie es der Architekt in Siena tat. Dagegen war schon in den Kirchen Brunelleschis die Aufteilung in vier große Quadrate vorgezeichnet, wenngleich dort diese Teilung völlig latent blieb. Es lag nun nahe, das Schiff unter vier große Kugelkappen zusammenzufassen, so daß auf zwei Joche der Seitenschiffe ein doppelt so großes im Mittelschiff trifft. Damit kommt der Architekt sonderbarerweise auf dieselbe Lösung, die sich schon in romanischer Zeit bei den ersten Versuchen, das Mittelschiff zu wölben, ergeben hatte: das gebundene System mit Stützenwechsel. Aber dazwischen liegt die ganze Bauerfahrung mittelalterlicher Sakralkunst, durch die man mit Druck- und Lastverteilung viel präziser schalten gelernt hat und ein feingliedriges Stützengerippe, ein transparentes Raumgebilde ist entstanden, das von der Gotik, wie Grundriß und Schnitt ergibt, wohl die ganze Konstruktion entlehnt; die Höhenproportionen und Stützenquerschnitte aber so verringert, daß der Eindruck ein ganz anderer wird. Die Fenster sind, um Höhe zu sparen, als Rundaugen zwischen dem äußeren Dachanschnitt und dem Gewölbe aufs knappste eingefügt, doch hat jedes Einzelelement des klar aus Quadraten zusammengesetzten Grundrisses eigene, wenn auch sparsame Beleuchtung. Dem Zeitgeschmack entsprechend ist das Ganze in allen seinen Teilen gleichwertig erhellt, kein dunkler Winkel, kein Helligkeitskontrast. Daß gerade die Halbkugel der Vierung ohne Laterne oder andere Beleuchtung blieb, ist schwer zu begreifen und schadet der Wirkung des Innenraums. Der Aufbau ist dem Grundriß entsprechend in einfachen Proportionen durchgeführt; der Querschnitt des Mittelschiffs nochmal so hoch als breit und ihm entsprechen genau die Seitenschiffe. Alles ist klar nnd logisch, aber ohne rechten Schwung und Eigenart und so macht die Kirche eher den Eindruck eines Epigonenwerks als eines Anfangs zu Neuem. Die Zweiachsigkeit, die hier den ganzen Rhythmus des Inneren beherrscht, und die Brunelleschi bei seinen Kirchen wohlweislich nicht betonte, wirkt etwas störend gegenüber der antiken Formensprache, denn sie ist mehr eine mittelalterliche als klassische Raumteilung.

Gerade diese Zweiteilung zu beseitigen, war Vasaris Hauptbestreben bei dem Umbau, den er um die M. des 16. Jhhs. an Majanos anderer Kirche, der Badia zu Arezzo, vornahm. Seine Änderungen sind höchst charakteristisch für seine Zeit, zumal die Konzentration des Lichts hoch in den beiden Tonnenarmen die wuchtigeren Stützen, die Verstärkung aller Gliederungen und die eigenartige Gruppierung mit abwechselnden Tonnen- und Flachkuppeln, die in Oberitalien häufiger ist und hier vielleicht eine Erinnerung an die Projekte für St. Peter aus der Zeit des Raphael ist. Ganz hat aber Vasari die Frührenaissancestimmung aus dem Raum nicht vertreiben können. Majanos Entwurf sah wie in Faenza eine Reihe von Flachkuppeln vor, die in den Seitenschiffen von der doppelten Anzahl in halber Größe begleitet war. Ein Querschiff scheint nicht vorhanden gewesen. Der Bau wurde erst 1480 begonnen, die Arbeit war stockend und unregelmäßig, so daß Vasari das Werk noch unfertig übernahm. In Abb. 73 ist versucht, die ursprüngliche Anordnung zu rekonstruieren (s. untere Hälfte des Grundrisses).



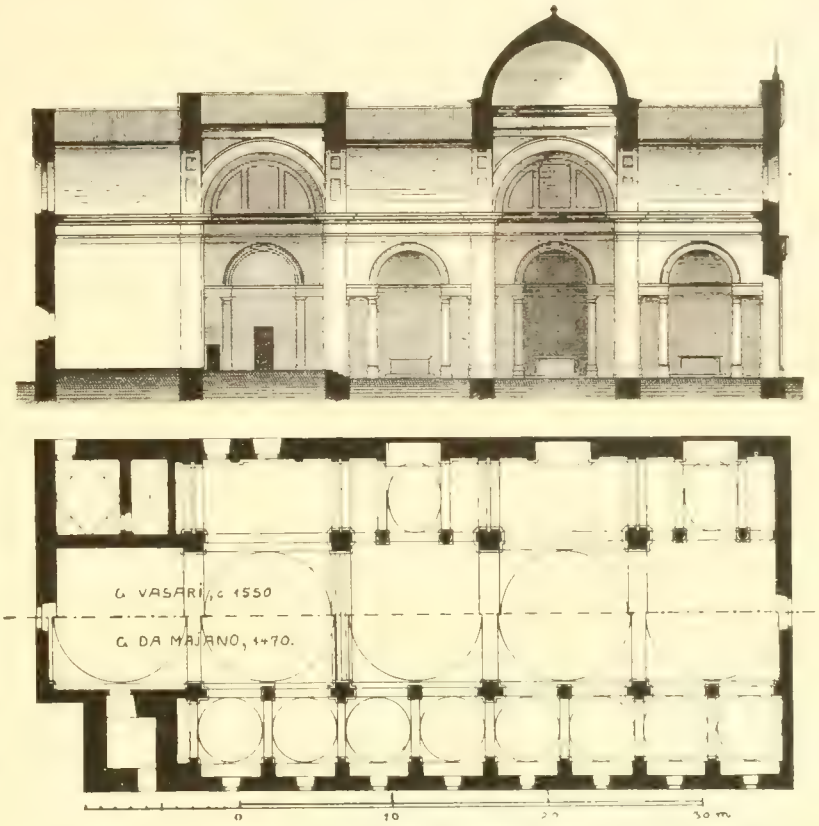
72. Giuliano da Majano: Dom zu Faenza, 1474

Nachdem mit dem Dom von Faenza die neubelebte Basilika den Apennin überschritten, nimmt sich Oberitalien allmählich mit besonderer Liebe dieses Bautypus an. Die zahlreichen Säulen- und Pfeilerbasiliken haben hier allerdings in den gotischen Ordenskirchen der Lombardei eine feste Grundlage, da diese schon die quadratischen Joche des Mittelschiffs aufweisen, denen je zwei in den Seitenschiffen oder zwei Kapellen entsprechen, so daß es sich meist darum handelt, die Formen ins Antike zu übersetzen und das Gewölbesystem zu ändern. Die meisten der oberitalienischen Denkmäler gehören erst dem Ende des Jahrhunderts oder dem Anfange des nächsten an, so daß hier nur kurz und vorgreifend auf sie eingegangen werden kann. In Ferrara ist unter einer ganzen Reihe hierhergehöriger Kirchen vor allem S. Francesco zu nennen (Abb. 74), 1494 von Biagio Rosetti begonnen, bezeichnend durch den Versuch, wieder zu einer einfachen Reihung der Stützen wie in der alten Basilika zurückzukehren, trotz des gebundenen Gewölbesystems. Die Gurten des Mittelschiffs wurden auf Konsolen abgefangen und können so nicht mehr den gleichmäßigen Schritt der Säulen verwirren, also ist hier mit der Rückkehr zu Brunelleschis Methode die Einheit des Stützensystems wieder erreicht, aber auf Kosten der logischen Konsequenz des Aufbaus.

Weiter in Ferrara: S. Maria in Vado, 1495 vom gleichen Architekten erbaut, weicht der Schwierigkeit noch durch eine Holzdecke im Mittel- und Querschiff aus. In der Vierung trägt sie eine Flachkuppel, in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe. S. Benedetto hat Pfeiler statt der Säulen und weist wieder den Stützenwechsel des Doms von Faenza auf, die Gewölbe des Mittelschiffs sind alternierende Quertonnen und Kuppeln wie in der Badia zu Arezzo, S. Christoforo, die Certosa ist einschiffig mit Kuppelgewölben und zwei Kapellenjochen in jedem Feld des Hauptschiffs. Alle vier Ferrareser Kirchen, im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts begonnen, zeichnen sich durch ihre Weiträumigkeit und guten Verhältnisse aus.

S. Sisto in Piacenza (Abb. 75) hat eine Tonne im Langschiff, das von Säulenreihen getragen ist, im Grundriß eine abweichende Disposition, indem gleich hinter dem Eingang ein Querschiff mit Vierungskuppel geschaltet ist, in der zweiten Vierung ist der Tambur mit einem jener Säulenumgänge geschmückt, die einen Hauptzierat der lombardischen Schule bilden; wichtig am Bau erscheint hier hauptsächlich das Bestreben, die Basilikenform möglichst unangetastet mit den neuen Bauideen zu vereinigen. Die Kirche wurde 1499 bis 1511 von Alessio Taramelli erbaut. S. Giovanni in Parma, 1510 von Bernardino Zaccagni, hat den

gleichen Aufbau wie S. Sisto, nur sind die Säulen durch ganz schlanke Pfeiler ersetzt. Wie sehr das wiedereroberte Schema der gewölbten Säulenbasilika in Oberitalien festen Fuß gefaßt hat, können sogar noch einige Neubauten der Barockzeit wie S. Annunziata in Genua lehren; dann gehören S. Siro und S. Maria delle Vigne in dieser Stadt, außerdem S. Filippo Neri in Neapel an das Ende dieser Reihe, die mit den Florentiner Kirchen Brunelleschis anhebt.



73. Badia zu Arezzo (Nach Laspeyres, Kirchen d. Ren. in Mittelitalien)

6. Die Langhauskirche mit großer Kuppel.

Während bei den bisher behandelten Kirchen, soweit sie überhaupt ein Querschiff besitzen, die Vierung in der Breite des Mittelschiffs bleibt und meist durch eine Kuppel oder ein Kappengewölbe stärker oder weniger stark betont ist, bewegt ein anderes aus dem Mittelalter ererbtes Problem die Geister, nämlich den Kreuzungspunkt der Schiffe so zu erweitern, daß er noch mehr zum beherrschenden Zentrum des Äußeren und Inneren erhoben werden kann, ein Problem, das vom Dom von Pisa über die Peterskirche bis in die späte Barockzeit lebendig blieb. Man versuchte, eine Kuppel zu bilden, die den ganzen Innenraum, also die drei Schiffe, umfaßte. In Siena (um 1260) hatte die unregelmäßig sechseckige Kuppel des Doms ein eigenartig bewegtes Raumbild und überraschende Durchblicke ergeben, freilich keine einwandfreie Lösung des Problems, aber doch einen Eindruck, der jedem Eintretenden lebendig bleiben mußte. Im Dom zu Florenz war für das Äußere ein glänzendes Resultat erzielt, das Innere ist aber gegen Siena ein Rückschritt, denn Langhaus und Kuppel sind nicht zur Einheit verwachsen, sondern jeder Teil besteht ohne fühlbare Raumbeziehungen ganz für sich. Die Bolognesen traten 1390, also 23 Jahre nach der Fertigstellung des Florentiner Projekts, mit einem weit großartigeren Plan hervor, ihre Stadtkirche S. Petronio sollte eine ebenso große Kuppel erhalten — der Durchmesser des Pantheons galt auch ihnen als Grenze — die sich aber zu weit größerer Höhe aufschwingen und von vier Türmen begleitet werden sollte. Die ganze Kirche hätte in ihren Dimensionen die Florentiner weit hinter sich gelassen, ja sie wäre ganz vollendet nicht einmal vom römischen Petersdom erreicht worden. Wenn auch von dem Riesenprojekt schließlich nur das Langhaus in reduzierter Höhenentwicklung ausgeführt wurde, und nur das erhaltene Modell und die Domakten von dem großen Wollen der Gemeinde Zeugnis ablegen, so lebte der

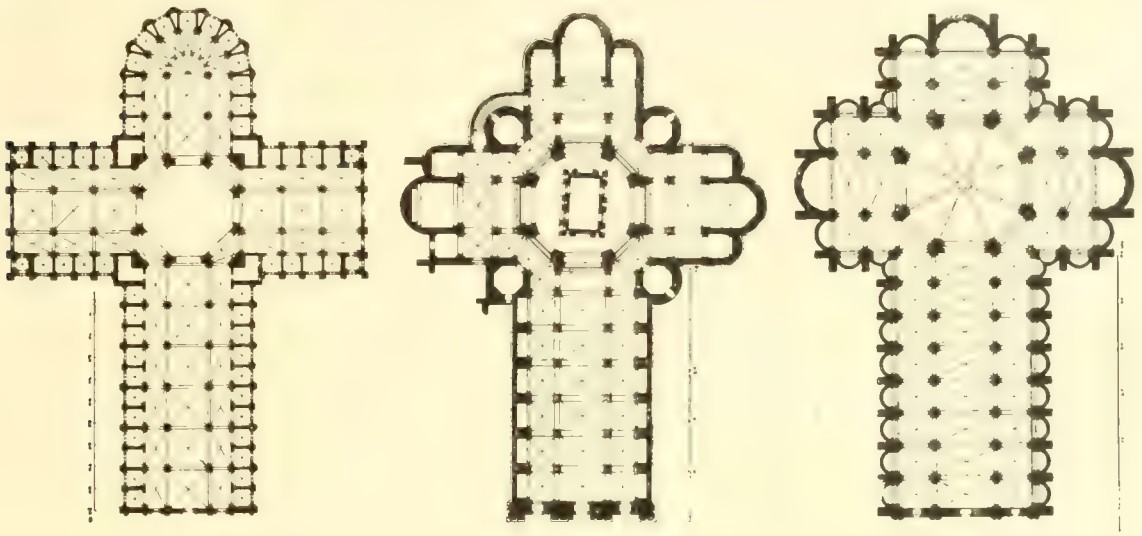
74. S. Francesco, Ferrara
(Nach Lübke, Gesch. d. Arch.)

Plan doch in den Köpfen mancher Meister weiter und zweimal hat er noch in bedeutenden Aufgaben Gestalt gewonnen, aber beide Male sich nicht rein durchsetzen können und ist nur in verstümmeltem Zustand auf uns gekommen, sowohl in der Wallfahrtskirche von Loreto als im Dom zu Pavia (Abb. 76).

Die Kirche von Loreto wurde 1468 von einem unbekannten Meister gotisch begonnen und dann rasch gefördert, bis ein Wechsel in der Leitung und das Eindringen des neuen Stils Stockungen und Änderungen brachte. Der Erfinder des Plans hatte den klugen Gedanken, nicht ein basilikales System, sondern drei gleichhohe Schiffe der Mittelkuppel anzufügen. Dadurch hätte alles viel besser zu einem Raumganzen zusammenwachsen können, die Anschlüsse der Schiffe an den Mittelraum hätten alle in gleicher Höhe erfolgen können, vielleicht hätte man überhaupt nur mit dem Hallensystem, nicht mit dem basilikalen, etwas Befriedigendes erreichen können. Hier wurde die ursprüngliche Absicht vernichtet durch die späteren Architekten. Schon Giuliano da Majano, der 1479 die Leitung erhielt, erhöhte willkürlich das Mittelschiff, gegen 1500 wölbte Giuliano da Sangallo die Kuppel ein, mußte aber gleichzeitig die Pfeiler verstärken, weil er ihr größere Höhe geben wollte und die Ecktürme nicht in der anfangs beabsichtigten Weise zur Verstrebung heranziehen konnte. Später wurden die wankenden Pfeiler noch zweimal verstärkt. Das Ganze wurde langsam im 16. Jhh. vollendet. Der Schnitt (Abb. 77) zeigt, wie die Kuppel heute als Fremdkörper in dem Organismus steckt.

Im Dom von Pavia (Abb. 78) hatte Christoforo Rocchi 1487 nochmals das Motiv von S. Petronio aufgenommen; es ist zu vermuten, daß sein erster Entwurf noch in gotischen Formen gehalten war, aber bald gewann die neue Kunst mit der Leitung des Bramante die Oberhand. Die Formen des Inneren gehören, soweit sie nicht modern sind, seiner Schule an. Sehr interessant ist der Aufbau der Kuppel auf den acht schlanken Pfeiler, die durch gleich hohe Bogen verbunden sind und der Anschluß der Seitenschiffe an den Hauptraum in den hochgeführten dreieckigen Eckräumen. Hier ist noch der Grundgedanke, der auf ein gotisches System zurückgeht, erhalten. Der liegengebliebene Torso wurde in neuester Zeit notdürftig als Zentralbau mit einer Kuppel vollendet, die an Höhe über das ursprüngliche Maß hinausgeht, aber wie in S. Petronio kann uns das erhaltene Modell noch eine Vorstellung von der Absicht des ersten Architekten geben.

Die Dimensionen der beiden Kirchen sind natürlich weit geringer als beim Bologneser Vorbild: In Loreto mag der Kuppeldurchmesser ursprünglich etwa 21 m gehabt haben, in Pavia ist er 25 m gegen 42 m in Bologna und Florenz, doch sind es die ansehnlichsten Kuppeln, die in dieser Zeit geplant waren, wenn man von dem Neubauprojekt für St. Peter unter Nikolaus V. absieht (s. später). Das konstruktive Interesse, die Freude an technisch schwierigen und großen Aufgaben hat stark abgenommen, die formalen Probleme stehen nun in erster Reihe.

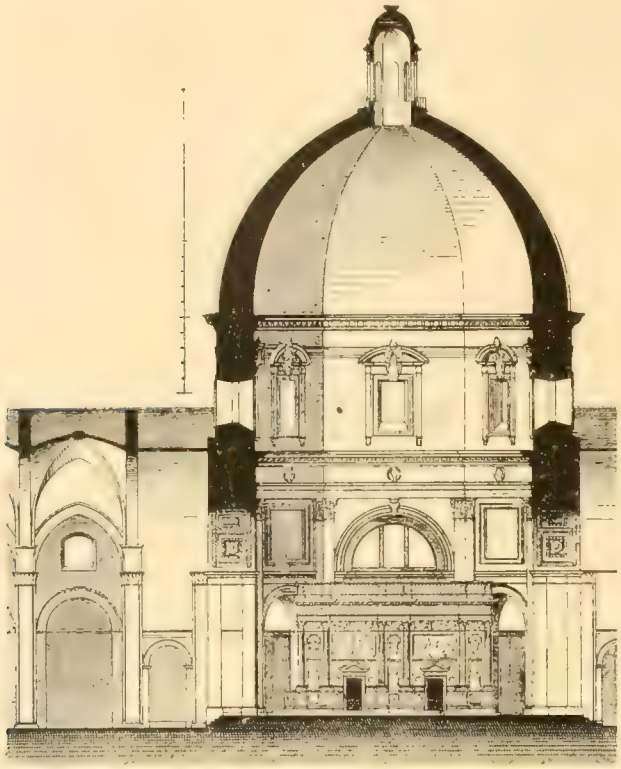


76. S. Petronio, Bologna | Kirche zu Loreto | Dom von Pavia

7. Kirchenfassaden.

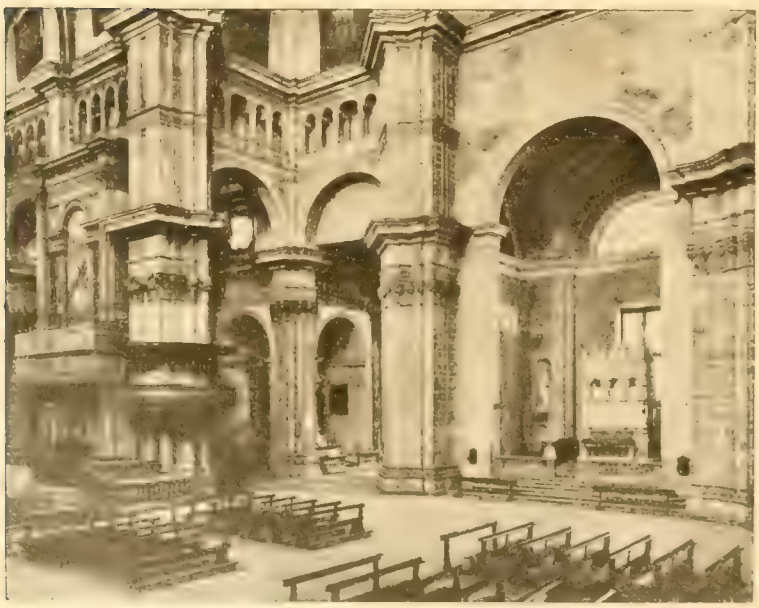
Wie schon erwähnt, war die Ratlosigkeit der Zeit am größten gegenüber der Kirchenfassade. Schon die italienische Gotik hatte die Frontseite nicht als ein aus dem Innern logisch sich entwickelndes und mit ihm verbundenes Ganzes betrachtet, sondern als ein mehr oder minder selbständiges Zierstück, das sich an den Querschnitt des Baukörpers durchaus nicht gebunden fühlte. Der neue Stil verlangte im Gegensatz zum gotischen eine kräftige horizontale Gliederung; obgleich er damit dem italienischen Formgefühl entgegenkam, so setzte doch der Umriß des Kirchenkörpers, besonders die beiderseits abfallenden Seitenschiffdächer, jedem Versuch einen recht bedeutenden Widerstand entgegen. Für eine Anordnung in zwei getrennte Stockwerke konnte die Fassade von S. Miniato (Abb. 7) oder eine andere der Protorenaissance gute Fingerzeige bieten. Aber dieser Weg wurde einstweilen kaum betreten, auch eine Gliederung mit zwei Fronttürmen in nordischer Weise lag ganz außerhalb des Gedankenkreises der damaligen Meister. So sind bis heute eine große Anzahl italienischer Kirchen ohne Frontausbildung geblieben oder sie wurden nur in der allerprimitivsten Weise fertiggestellt, für manche hat erst

75. S. Sisto in Piacenza (Phot. Alinari)



77. Kuppel der Wallfahrtskirche zu Loreto
(Nach Laspeyres, Kirchen d. Ren. in Mittelitalien)

die Barockzeit eine würdige Außenseite geschaffen. Burkhardts Unterscheidung zwischen „organischen" Stilen, dem griechischen und nordisch-gotischen und allen anderen als den „abgeleiteten" tritt gerade bei der Kirchenfront besonders deutlich hervor. Die Renaissance kam selbst wieder von einem abgeleiteten, dem römischen her; sie wendet die antiken Formen in Sakral- und Profanbau gleichermaßen als Gerüst an, ohne um ihre Zweckbestimmung sich zu kümmern, ein System, in das die gotisch geschulte Frühzeit sich erst allmählich hineinfinden lernte. Die antike Kunst konnte für die neue Aufgabe kaum etwas lehren; da die Tempelfassade für den Zweck wenig brauchbar war, so mußte man sich selbst weiter helfen und das ging nur langsam und allmählich. Der erste Schritt gelang dem Leon Battista Alberti, von dem im nächsten Kapitel die Rede sein wird. Es kam soweit, daß von diesem einen Mann vier verschiedene Lösungen, sonst aber in der ganzen Frühzeit des Stils kaum irgend etwas Bedeutendes und Selbständiges hervorgebracht wurde.



78. Dom von Pavia (Phot. Alinari)

Nur für kleinere, einschiffige Kirchen kam der antike Dreieckgiebel über der mehr oder minder gegliederten und geschmückten Wand in Aufnahme. Das zierliche Oratorio di S. Bernardino in Perugia 1461 von dem Florentiner Agostino di Duccio oder die einfache, dem Michelozzo zugeschriebene Front von S. Felice in Florenz von 1457 können als Beispiele für diese Art dienen. Für größere Frontflächen oder bei drei Schiffen reicht aber das Schema nicht aus. Die Ratlosigkeit beginnt sofort wieder, wie die wenig glückliche Fassade von S. Agostino

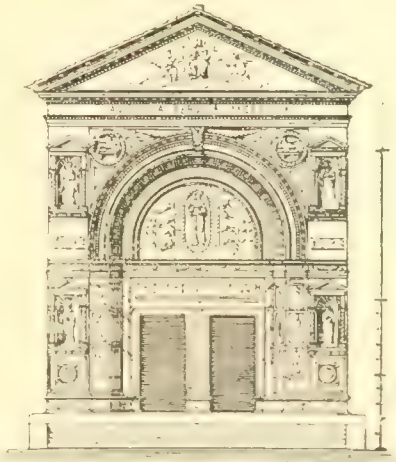
zu Montepulciano beweist. In Siena ist eine ganze Reihe von guten kleinen Fassaden entstanden, wie die Kapelle des Pal. Turchi, S. Maria della Neve u. a. (Abbildungen bei Laspeyres, Kirchen d. Renaissance in Mittelitalien, und Geymüller-Stegmann, Arch. d. Ren. in Toskana).

Das Oratorium zu Perugia (Abb. 80) zeigt ein einfaches, gutes Motiv: der antike Giebel wird von zwei flankierenden Pfeilern getragen, die einen großen Portalbogen umschließen; in den Zwickeln die üblichen Medaillonkränze. Innerhalb des stark betonten Bogens befindet sich oben ein Tympanon, unten ein Doppelportal, das rein mittelalterliche Denkweise verrät. Das einfache System wird nun von einem Schmuck überlagert, der durchaus nicht geeignet ist, die Linien der Architektur zu unterstützen und zu stärken, sondern abseits von deren Konzeption sein eigenes Leben führt, sichsogar an die erste Stelle zu drängen sucht. Das ist die Art der Florentiner Epigonen, der Bildhauerarchitekten, die bald auch in Oberitalien herrschten und ihre Begabung für nettes Detail um jeden Preis an den Mann bringen. Aber das ist eben keine Architektur mehr, sondern gehört in das Gebiet der dekorativen Plastik.

79. S. Agostino, Montepulciano (Phot. Alinari)

In den Hauptlinien ähnlich, aber der größeren Fläche halber stärker geteilt, baut sich S. Agostino zu Montepulciano auf (Abb. 79). Drei verschiedene Hände haben hier gewaltet. Während das Untergeschoß von einem Meister herrührt, der mit antiken Formen und Gedanken einigermaßen vertraut ist (es kann recht wohl wie vermutet wird Michelozzo sein), fällt der des zweiten Stockwerks so gänzlich ins Mittelalter zurück, daß unmöglich beide Geschosse demselben Kopf entsprungen sein können. Der dritte Stock mit dem Giebel ist erst 1509 aufgebracht worden. Die Formen könnte man für diese Zeit als provinziell verspätet bezeichnen, wenn nicht das an und für sich gerechtfertigte Bestreben deutlich hervorträte, sich dem Untergeschoß möglichst anzupassen. Der Einfluß des Doms von Pienza (s. nächstes Kapitel, 3. Abschnitt) ist nicht zu verkennen.

Die mangelnde Front wurde häufig durch eine Vorhalle ersetzt und gerade jetzt bei dem Zurückgreifen auf altchristliche Vorbilder wurde das Motiv mit besonderem Eifer wieder aufgenommen. Vielfach sind baufällige Portiken der älteren Zeit durch neue ersetzt worden, so besonders in Rom. Die hübscheste und bekannteste Halle dieser Art ist an ein unscheinbares Karmeliterkirchlein zu Arezzo angebaut, von Vasari dem Benedetto da Majano zugeschrieben (Abb. 81). Daß der Architekt den Säulen hier volle Gebälkstücke als Bogenunterlage glaubte aufsetzen zu müssen, ist hier nicht so gerechtfertigt wie in Brunelleschis Kirchen, wo die korrespondierenden Wand-



80. Oratorio di S. Bernardino, Perugia (Nach Laspeyres)

pfeiler das Gebälk tragen, sondern er beugt sich hier nur den Forderungen der strengen Theorie, die keinen Bogen direkt auf die Säulen setzen will. Glücklicherweise hatte diese Theorie nicht allzuviel Erfolg, zumal da Anordnungen wie die vorliegende doch nur eine Art von Notlügen sind, die das Wesentliche der klassischen Forderung gar nicht erfüllen. Die Verhältnisse der weitgespannten, etwas gedrückten Bögen sind glücklich gewählt, namentlich wird das Ganze durch den starken Dachvorsprung mit verzierter Untersicht kräftig zusammengehalten, so daß ein überaus graziöses Raumgebilde in der Art der toskanischen Loggien entstanden ist, hinter dem die bescheidene Kirche völlig verschwindet. Über die römischen Kirchenvorhallen soll im zweiten Abschnitt des folgenden Kapitels die Rede sein.

81. Vorhalle der Karmeliterkirche bei Arezzo (Phot. Alinari)

Kapitel II.

Die Anfänge der Theorie und des Studiums der Antike.

1. Leon Battista Alberti.

Die einzelnen Etappen in der Geschichte der italienischen Renaissancearchitektur sind durch überragende Persönlichkeiten markiert. Brunelleschi — Alberti — Bramante — Michelangelo — sind nicht bloß Meilensteine, die zu gegebener Zeit am Wege erscheinen, sondern ihr Wirken bedeutet jedesmal einen neuen Antrieb, eine Richtungsänderung. Die zweite Phase des Stils ist äußerlich damit gekennzeichnet, daß Florenz die Führerrolle allmählich verliert, als aus eigener Kraft die dortige Schule keine neuen Gedanken mehr produzieren konnte, daß ein Interregnum eintritt, wo an den verschiedensten Stellen selbständige Arbeit geleistet wird, bis dann zu Beginn des 16. Jhhs. Rom die Herrschaft an sich reißt. Innerlich ist die Zeit dadurch charakterisiert, daß man nunmehr tiefer in den Jungbrunnen der Antike zu tauchen beginnt, darin aber das spielerische und unbekümmerte Wesen abstreift und Kraft zu ernsterem männlichen Schaffen erhält; Mittelitalien bleibt auch jetzt noch der Schauplatz der ganzen Entwicklung, Unteritalien ist vollkommen von ihm abhängig und die nördlichen Provinzen gehen einstweilen noch ihre eigenen Wege, dort hat man einstweilen mehr für die Einzelheiten des neuen Stils als für eine architektonische Konzeption Interesse.

Mit Leon Battista Alberti (1404—1472) betritt ein Künstler die Arena, der seiner Vorbildung nach keine Beziehungen zur Baukunst hat, sondern nur ein ungewöhnliches literarisches Wissen, eine fast allseitige geniale Begabung mitbrachte. In der Einleitung wurde darauf hingewiesen, wie wichtig für die Entstehung des Stils das Eindringen von Außenseitern, von Kunsthandwerkern, Bildhauern und Malern in die Baukunst gewesen ist; aber die Leute, die die bisherige Bewegung in Fluß brachten, standen in ihrem Beruf der Architektur näher als der gelehrte Humanist, der nun auf einmal das Banner vorantragen sollte.

Gerade diese Distanz, die Weite des Blicks gab ihm jedoch den Vorteil vor den Florentiner und den lombardischen Bildhauerarchitekten, die ihre Nase immer zu nahe an ihrem Detail gehalten haben.

Alberti war in Genua aus einer verbannten altflorentinischen Familie geboren, an den Universitäten Padua und Bologna gebildet und bald nach seiner Promotion 1428 in den geistlichen Stand getreten. Von seinen vielen Schriften handelt kaum eine über Religion, viele dagegen über Kunst, Mathematik und Philosophie. Gedichte, lateinische und italienische Theaterstücke, literarische und schöngeistige Traktate in mustergültigem Latein lassen seine Gewandtheit und Eleganz des Ausdrucks, seine große Belesenheit in den klassischen Autoren erkennen. Damals und später hat er einen guten Teil der zivilisierten Welt bereist. Nach Aufhebung der Acht über die Familie kam er 1430 nach Florenz, wo er im Hause Cosimos de'Medici als bevorzugter Gast verkehrte. Hier war der Punkt in Italien, wo der Humanismus schon Beziehungen zur Kunst angeknüpft hatte, hier hat Alberti die Anregung empfangen, die seinem späteren Schaffen die Richtung gab und ihn auf die enge Verknüpfung der Baukunst seiner Zeit mit der Antike hinlenkte. Brunelleschi, für dessen Schaffen er hohe Bewunderung hegte, lernte er damals persönlich kennen und widmete ihm 1435 die „Drei Bücher über die Malerei", eine Kunst, die er selbst ausübte und die ihn namentlich von der wissenschaftlichen Seite, Perspektive, Proportionen des Körpers, Komposition und Farbengebung interessierte. Damals muß ihm auch der Vitruv bekannt geworden sein, und dies Buch ist für seinen Lebensweg ebenso bestimmend gewesen als die Baumeister und gelehrten Gäste Cosimos. Eine Berufung nach Rom im Jahre 1432 als päpstlicher Abbreviator, welche Stellung er sein Leben lang beibehielt, ermöglichte ihm das Studium der dortigen Ruinen und sicherlich war er der Erste, der sich eingehend mit ihnen beschäftigte, nachdem die Erzählung Manettis über die Aufnahmen des Brunelleschi und Donatello in Rom wohl ins Reich der Fabel gehören (s. S. 2 f.).

Literatur: E. Londi, L. B. Alberti, Firenze 1906; G. Mancini, Vita di L. B. A., Firenze 1882; F. Schumacher, L. B. A. und seine Bauten, Baukunst von Borrmann und Graul, I. Heft, 2. Serie; C. v. Stegmann, Architektur der Renaissance in Toskana III, München 1884—1908; H. v. Geymüller, Nachtrag ebenda; M. Theuer, L. B. A. zehn Bücher über die Baukunst, Wien und Leipzig 1912; H. Janitschek, Albertistudien, Rep. f. Kunstw., II. und IV. Bd.

Vitruvs Lehrbuch über die Baukunst war in Italien erst wieder durch den Manuskriptfund des Florentiner Humanisten Poggio im Kloster von St. Gallen um 1415 bekannt geworden, aber trotzdem blieb es einstweilen den Zeitgenossen so gut wie unzugänglich durch seine vielen unverständlichen griechischen Fachausdrücke, durch die Verdorbenheit des Textes und durch das Fehlen der Abbildungen, auf die Bezug genommen wird. Es bedurfte erst einer langen kritischen Arbeit von Philologen und Architekten, bis 1511 die erste Neuausgabe des gelehrten Baumeisters Fra Giocondo erscheinen konnte, die aber auch noch nicht überall Klarheit schuf. Alberti ist nachweislich der erste, der sich ernstlich um den widerspenstigen Text bemühte und sein eigenes Hauptwerk, die 10 Bücher über die Baukunst sind in ihren Grundgedanken dem gleichnamigen römischen Vorbild entsprungen. Hier ist vor allem wichtig, daß er durch die Beschäftigung mit der antiken Baulehre dazu kam, die in Rom stehenden Denkmäler systematisch zu vermessen, was durch zeitgenössische Berichte bestätigt wird. Das konnte ihn einerseits von dem pedantischen Sinne des alten Römers, den er deutlich fühlte, befreien, gab ihm andererseits die Möglichkeit, mit dem Geiste der antiken Baukunst ganz anders vertraut zu werden, als irgend ein Architekt vor ihm. Während in den Generationen nach Alberti Vitruv immer mehr zum Evangelium der neuen Kunst wurde, der unter allen Umständen recht habe auch gegen die steinernen Zeugen und für den schließlich mit fanatischer Rechtgläubigkeit blinder Gehorsam gegen alle seine Worte gefordert wurde, tritt Alberti, gestützt auf seine Kenntnis der wirklichen Maße und Verhältnisse den Angaben des antiken Theoretikers mit völliger Unbefangenheit, ja selbst mit Kritik gegenüber. Die Denkmäler selbst kritisch zu sichten, war allerdings damals die Zeit noch nicht gekommen, so daß neben den Bauten der augusteischen Zeit ebenso die der

82. S. Francesco in Rimini, Seitenfront. L. B. Alberti, 1446

spätesten, sogar die frühmittelalterlichen als maßgebend betrachtet wurden. Mehr als ein Jahrzehnt hat Alberti mit diesen Studien hingebracht, ohne selbst mit Bauten hervorzutreten.

Erst im Jahre 1446 gab ihm ein Aufenthalt bei Ghismondo Malatesta, dem Herzog von Rimini, der aus der unscheinbaren Franziskanerkirche seiner Residenz einen großartigen Ruhmestempel für sich und seinen Hof schaffen wollte, den ersten Bauauftrag. Vielleicht war die Innenausstattung schon begonnen, als Albertis großartiges Projekt des Herzogs Billigung fand. Nur aus einer Denkmünze (Abb. 84), die Matteo da Pasti, derselbe, dem Alberti die Ausführung des Baues übergeben hatte, im Jahre 1450 schnitt, ist der ganze Plan zu erkennen. Das vorhandene Schiff hätte nur das Präludium gebildet zu einem großen rückwärtigen Kuppelraum, der in seiner Spannweite das Schiff wohl bedeutend übertreffen sollte. Das Langhaus war nach römischen Vorbildern als ein tonnengewölbter Langsraum gedacht, die Halbkreistonne sollte nur in Holz ausgeführt werden, da die Mauern für Stein zu schwach waren. Alles was von dem Plan ins Leben trat, ist die Umkleidung der alten Kirche, es genügt aber um einen von dem bisherigen Florentiner Stil völlig verschiedenen Charakter zu erkennen. Man erzählt, Alberti habe in seiner Jugend eine lateinische Komödie

83. Rimini, S. Francesco. L. B. Alberti 1446—1455 (Phot. Alinari).

verfaßt, die lange Zeit den Gelehrten als ein Werk des Lepidus galt, so gut habe er den Geist und die Sprache des alten Rom getroffen. Daß dieser Geist auch hier in Stein reproduziert ist, zeigt ein Blick auf die feierlich schlichten Bogenreihen der Seitenfront (Abb. 82). in der Tat kündigt sich gleich bei seinem Erstlingswerk in der Zurückhaltung von schmückendem Beiwerk, in der klassischen Form der Schrifttafeln und der eingestellten Sarkophage, in der ganzen Proportionierung der Mauermassen zu den Öffnungen etwas ganz Neues an, die völlige Unabhängigkeit von der Bauweise seiner Zeitgenossen, die alle Werke Albertis kennzeichnet. Auch die unvollendete Fassade (Abb. 83), deren Ergänzung auf der Medaille zu erkennen ist, trägt römisch-klassische Züge: die Einzelformen sind dem Augustusbogen von Rimini entnommen, aber das Ganze ist dem vorliegenden Zweck entsprechend völlig neu abgewogen und durchgegliedert. Sie ist die erste Kirchenfront des neuen Stils, wenn man von der Pazzikapelle absieht, die eigentlich keine Fassade, sondern nur eine Vorhalle in mehr altchristlicher als klassischer Art besitzt. Der Umstand macht den nicht eben großen Bau besonders wichtig.

84. Denkmünze des Matteo de'Pasti mit der Ansicht von S. Francesco

85. Palazzo Ruccellai in Florenz
(Arch. d. Ren. in Toskana)

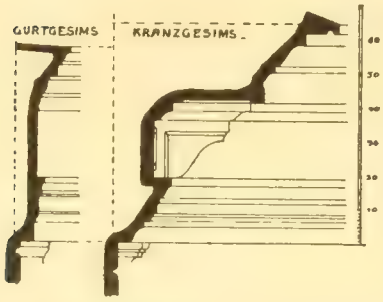
Alberti behält, wie später bei S. Maria Novella, von der frühmittelalterlichen Fassade nach Art von S. Miniato die Zweistöckigkeit bei und gliedert das Erdgeschoß für sich allein, so daß die Mittelachse ein größerer Bogen auszeichnet, in dessen tiefen Rücksprung verhältnismäßig klein das eigentliche Portal mit schwerer Dreiecksverdachung gestellt ist. Unter den seitlichen Bogen läuft der Sockel durch, sie erscheinen nur als flache Rahmen. Halbsäulen, die ein verkröpftes Gebälk tragen, teilen die Intervalle wie beim dreitorigen Triumphbogen, nur daß hier die Verhältnisse mehr in die Breite gezogen sind. Die Mitte des Oberstocks bildet eine gleichtiefe Nische wie unten, in ihr war ein großes Fenster bestimmt, der Tonne des Innenraums das Licht zuzuführen. Der Bogen ist von zwei kannelierten Pilastern umrahmt, die einen Segmentgiebel tragen sollten. Die Medaille läßt vermuten, daß einer spätantiken Form entsprechend der Bogen in das Giebelfeld hineinreichen und dessen Grundlinie durchbrechen sollte. Die Schultern zu beiden Seiten tragen segmentförmige Halbgiebel — auch ein spätantikes, mehr im Orient als in Rom gebräuchliches Motiv — und übernehmen so die Vermittlung zwischen dem breiten Untergeschoß und dem schmalen oberen. Zugleich decken sie die Anschlüsse der Seitendächer. Diese Vermittlung ist immer der schwache Punkt aller zweistöckigen Kirchenfronten und bis in die Barockzeit hinein das Feld mannigfach variierender Versuche gewesen. Die Lösung, die später die gebräuchlichste wurde, ist in Albertis zweitem Bau S. Maria Novella vorgezeichnet. Leider sind die seitlichen Halbgiebel wie der ganze obere Abschluß, als mit dem Tode des Herzogs der Bau eingestellt wurde, weggeblieben. Die Angaben der Medaille sind so ungenau, daß die Absicht des Architekten nur in den Hauptlinien hervortritt, eine wirklich zutreffende Rekonstruktion aber nicht möglich ist. Eine Beziehung zum Innern hat die Fassade nicht, Gedanken dieser Art lagen den Architekten der Zeit auch völlig fern. Hier sollte man eher eine dreischiffige Basilika hinter der Front vermuten, als einen breiten einschiffigen Raum mit hohen Kapellen.

Die Dekoration des Inneren, man kann nicht von Komposition reden, ist wie sie jetzt erscheint so kleinlich und konfus, so unarchitektonisch, daß sie unmöglich von Alberti herrühren kann und man annehmen muß, sie sei provisorisch von anderen Meistern im Dienste Malatestas ausgeführt worden in Erwartung des großen Umbaus, der zuerst durch Geldmangel, dann infolge des Todes des Bauherrn im Jahre 1468 unterblieb.

Fast gleichzeitig mit dem Beginn dieses Werkes ließ der reiche Kaufmann Giovanni Ruccellai sich von Alberti einen großen Palast in Florenz entwerfen. Schon bei Gelegenheit des Medici-Palastes (S. 54 ff.) ist erwähnt, daß in Toskana ganz bestimmte Vorstellungen über die notwendigen Attribute eines vornehmen Wohnhauses bestanden, so die Rustika-Quaderung, die steinerne Sockelbank, die großen, durch Säulchen geteilten Rundfenster in regelmäßigen Abständen und genau eingehaltenen Achsen auf schmalen Gurten ruhend, und der Zinnenkranz oder das Sparrendach, das zum ersten Male am Pal. Medici durch ein antikes Kranzgesims ersetzt worden war.

Es kann sogar möglich erscheinen, daß die Priorität in der Anwendung des letztgenannten Bauteils Alberti gehört, denn sein Palast ist wahrscheinlich nur zwei Jahre später (1446) begonnen und rascher gefördert worden als der des Michelozzo. Jedenfalls ist diese epochemachende Neuerung eher dem Alberti zuzutrauen, als jenem mehr in der Lokaltradition befangenen Meister.

Diese Vorschriften banden den Architekten, dem ein System nach Art römischer Stockwerksbauten vorschwebte, in hohem Maße, so daß nur ein Kompromiß zwischen dem Toskanischen Palast und einem Bau nach dem Muster des Kolosseums zustande kommen konnte. Die Rustika ist soweit gemildert, daß das dreistöckige Pilastergerüste gerade noch zur Geltung kommt, die Bossen haben eine gleichmäßige, wenig vortretende Oberfläche, ganz im Gegensatz zu dem kräftig-unregelmäßigen Quaderwerk der gleichzeitigen und früheren Paläste, die üblichen Gurtgesimse sind durch vollständige Gebälke ersetzt und die Fenster sollen nach Möglichkeit die römischen Bogen zwischen den Stützen darstellen. Über die kleinen Fenstersäulchen ist noch ein horizontales Gesims gelegt, auf dem die maßwerkartige Bogenfüllung aufruht, da Alberti nach römischer Norm den Bogen nicht auf Säulen setzen wollte (Abb. 95). Die Portale unterscheiden sich von dem sonst üblichen großen Torbogen, sie sind gerade geschlossen und mit antiken Profilierungen versehen. Kleine quadratische Fenster erleuchten, wie gewöhnlich, das Erdgeschoß; außer der traditionellen Steinbank läuft noch ein profilierter Sockel unter den Erdgeschoßpilastern durch, dessen Flächen bezeichnenderweise mit einer Nachahmung des römischen opus reticulatum verziert sind (Abb. 85).



86. Ausladung der Gesimse am Pal. Ruccellai

Eine Schwierigkeit, wenn man mehrere Pilasterordnungen übereinander verwendet, ergibt sich bei Dimensionierung des Hauptgesimses, das für die oberste Ordnung entweder zu groß, oder für das Ganze zu klein ausfällt. Hier half sich der Architekt mit einem Kunstgriff, mit dem er zugleich sein Gewissen gegen die klassische Regel salvierte: er gab dem letzten Gesimse etwa die gleiche Höhe mit den beiden unteren, gestaltete diese bandartig flach, das oberste aber so ausladend wie möglich, um die erforderliche krönende Wirkung und einen starken Schattenschlag zu erzeugen (Abb. 86).

Nach rückwärts ist der Palast unvollendet, es scheint nur eine Hofhalle, kein geschlossener Loggienhof geplant gewesen. Sie ist in der üblichen Florentiner Weise mit Bogen auf Säulen ausgeführt. Der Palast sollte nach rechts noch verlängert werden, vielleicht um eine Achse, vielleicht auch um vier, so daß ein drittes Portal in rhythmischer Anordnung hinzuzudenken wäre. Die Pläne Albertis führte der Florentiner Bildhauer Bernardo Rossellino aus, der zugleich als großer Bauunternehmer damals in Rom tätig war, so daß wohl manches untergeordneten Organen überlassen werden mußte. 1455 ist bereits die innere Ausstattung im Gang.

Die dem Palast gegenüberliegende Familienloggia wurde von einem anderen Steinmetzmeister zwischen 1450 und 1460 ausgeführt, daß ihr Entwurf von Alberti herrührt, wie vielfach behauptet wird, ist nicht anzunehmen.

Wie fast in allen seinen Bauten Alberti lange einsam bleibt, so ist auch der Versuch, die Fassade durch ein Gerüst von Stützen und Gesimsen zu gliedern, im 15. Jhh. wenig nachgeahmt worden, wenn man von der geistlosen Nachahmung in Pienza und den später zu erwähnenden wichtigen Bauten in Rom absieht, während im 16. und 17. Jhh. seine Gedanken vielfach wieder aufgenommen und weiter verarbeitet wurden. Das steinerne Hauptgesims ist in Florenz nur noch bei zwei Quattrocentopalästen wiederholt worden, sonst blieb das vorspringende Sparrendach dort die Regel.

Für den gleichen Bauherrn errichtete er 1467 bei der nahen Kirche S. Pancrazio einen Kapellenanbau, dessen Mitte eine freie Nachbildung des Hl. Grabes in Gestalt eines mit Pilastern gezierten kleinen Marmorhäuschens einnimmt. Die Kapelle wurde später zerstört und ihre Architekturteile im 18. Jhh. zu einer Vorhalle der Kirche verwendet. Nur die

Einzelheiten können Zeugnis über Alberti ablegen, da die Verhältnisse geändert wurden, daß sich aber die Formen aus der M. des 15. Jhhs. so ausgezeichnet zu einer klassizistischen Portikus zusammenstimmen lassen, beruht auf innerer Verwandtschaft; Albertis Art steht eben mit der sonstigen des 15. Jhhs. nur in sehr äußerlichem Konnex. In der Tat herrscht dagegen ein starker Zusammenhang seiner Kunst mit allen den Zeiten, die der Antike sich am stärksten genähert haben (Abb. 87).

87. Vorhalle von S. Pancrazio in Florenz (Phot. Alinari)

Giovanni Ruccellai hat Alberti außerdem noch mit dem Auftrag bedacht, für die gotische Dominikanerkirche S. Maria Novella eine neue Fassade zu schaffen (Abb. 88). An den Seitenportalen und den schon vorhandenen Nischengräbern durfte aber nichts geändert werden, so daß die Einteilung des Erdgeschosses stark gebunden war. Die Marmorinkrustation war in Toskana durch altes Herkommen vorgeschrieben, die oberen Teile waren durch den ganzen Umriß und das große Rundfenster ebenso unfrei, doch Alberti brachte trotz der ungünstigen Umstände seine Hauptgedanken klar heraus: das Erdgeschoß wurde durch ein Gesims abgegrenzt, das in ähnlicher Weise wie in Rimini gestaltete Mittelportal von Säulen flankiert, die Ecken durch eine entsprechende Säule und einen kräftigen Pfeiler betont und dazwischen nur ein ganz leichtes Rahmenwerk, das auf das Vorhandene Rücksicht nimmt, eingespannt. Die Inkrustationsart ist nicht die gotische, wie etwa am Dom, sondern richtet sich nach der frühmittelalterlichen wie an S. Miniato oder der Collegiata zu Empoli. Auf das Erdgeschoß folgt eine Art Attika, ähnlich wie an der zuletzt genannten Kirche, eine notwendige neutrale Zone, um bei der Teilung des Obergeschosses freie Hand zu gewinnen. Dieses ist von vier Pilastern gegliedert, die einen Giebel tragen und zwischen denen die Rose auf dem Fußgesims aufsitzt. An die Mittelpartie lehnen sich strebepfeilerartige Gebilde und übernehmen die Vermittlung zwischen den beiden Geschossen; ihre freigeschwungene Kurve endigt in Rosetten, sie sind Vorstufen jener Voluten, die künftighin in der Regel an dieser Stelle erscheinen und vielfach das Bedenken von Stilpuristen wachgerufen haben, ohne daß deswegen eine bessere Lösung gefunden worden wäre.

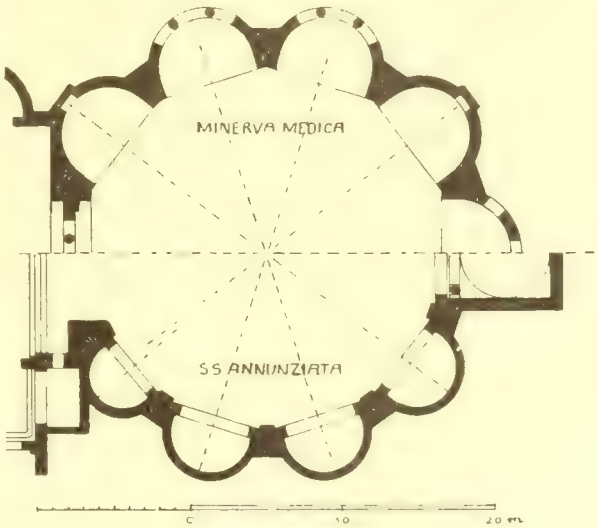
Das Bewundernswerte ist, mit welcher Energie der Architekt seine Idee durchsetzt, wo doch die Vorbedingungen besonders erschwert waren. Er nimmt z. B. ruhig die zu tiefe Stelle der Rose mit in Kauf, ohne ihr zuliebe ein Jota in seinen großen harmonischen Hauptlinien zu ändern, wie er auch im Untergeschoß ohne Pedanterie das Alte mit dem Ganzen verwob. 1470 war das 14 Jahre vorher begonnene Werk soweit, wie wir es heute sehen,

88. S. Maria Novella in Florenz. Leon Battista Alberti, 1456 (Arch. d. Ren. in Toskana)

vollendet. Es ist ohne Zweifel die wichtigste und folgenreichste Lösung unter allen italienischen Kirchenfronten, vielleicht kann man sie sogar die schönste nennen, alle ihre Unvollkommenheiten liebgewinnen, wenn man die klassische Umrißlinie, die feinen Höhenabstufungen und den leisen, unaufdringlichen Rhythmus der Wand auf sich wirken läßt. Des ganzen Reichtums, der hier verschlossen liegt, wird man erst langsam inne; hier wird mit Flöten und Oboen musiziert, dasselbe Stück, das dann der Barock mit Pauken und Posaunen orchestriert hat, korrekter vielleicht, aber ärmer an Erfindung und Empfindung.

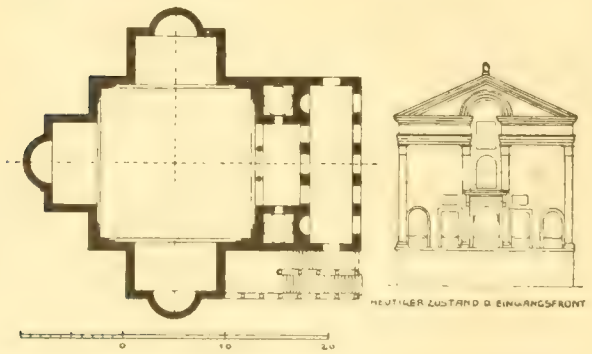
Ganz entstellt ist der Rundbau, der heute als Chor der S. Annunziata zu Florenz dient, auf uns gekommen. Ursprünglich war er hinter der Kirche als Kapelle gedacht, ein Ruhmestempel, den sich Ludovico Gonzaga, der Herzog von Mantua und Feldherr der Republik

Florenz, zu errichten gedachte. Michelozzo und Manetti hatten den Bau begonnen, als Ludovico 1470 anderen Sinnes wurde und mit Alberti, den er inzwischen durch andere Bauaufträge, die er ihm gab, hochschätzen gelernt hatte, den Vertrag abschloß, daß nach dessen neuem Plan ohne Rücksicht auf die schon vorhandenen Fundamente gebaut werden sollte. Im selben Jahre wurde noch begonnen, aber der Fortgang hatte unter dem mangelnden Interesse des Herzogs und der Gegnerschaft der Florentiner zu leiden. So wurde später beschlossen, die Kapelle als Chorraum für die Kirche zu benützen, wobei der Zugang auf Kosten der seitlichen Nischen vergrößert wurde. Zudem starb Alberti bald darnach, so daß ungewiß ist, ob außer dem Grundriß viel von ihm herrührt. Als Bauführer wirkte der Florentiner Luca Fancelli, ein Schüler Leon Battistas, der auch an den gleich zu erwähnenden Mantuaner Kirchen die Ausführung zu überwachen hatte. Bis 1477 ist seine Tätigkeit an dem Werk nachzuweisen. Dieser Grundriß ist deswegen wichtig, weil er eine genaue Wiederholung des sogenannten Tempels der Minerva Medica zu Rom ist, die geringe Größendifferenz beruht auf dem Unterschied des florentinischen und römischen Maßsystems (Abb. 89). Das Original ist so getreu wiedergegeben, daß sogar die Unregelmäßigkeit des Zehnecks, das je eine längere Seite an der Eingangs- und Schlußwand besitzt, berücksichtigt ist. Eine so genaue Aufnahme kann damals wohl nur Alberti gemacht haben, von dem überliefert ist, daß er die römischen Ruinen mittels dazu erfundener mathematischer Instrumente vermessen habe. Es ist einer der seltenen Fälle in der italienischen Renaissance, daß ein antiker Bau genau kopiert wurde. Wäre dieser auch weiter maßgebend geblieben, so wäre ein heller Kuppelraum von zehn großen Fenstern über den Nischen und einem Opäon im Scheitel erleuchtet entstanden, so ist aber durch die Unkenntnis und den Unverstand der Nachfolger der Rundbau ziemlich dunkel geblieben, ungeschickt gegliedert und später durch eine barocke Dekoration verändert, aber nicht verbessert worden.



89. Grundrisse von Minerva Medica in Rom und von S. S. Annunziata in Florenz

Mit Ludovico Gonzaga verbanden Alberti Beziehungen, die schon 1460 zu dem Auftrag geführt hatten, eine Kirche in Mantua, der Residenz des Herzogs, zu erbauen. S. Sebastiano verdeutlicht wieder einen andern Gedanken des Zentralbaues, der auch antiken Vorbildern entnommen ist (Abb. 90). An einem quadratischen Mittelraum legen sich in halber Breite und einem Viertel Tiefe kreuzförmig Seitenräume an, die nochmals durch Nischen für die Altäre erweitert sind. Wie der Hauptraum gewölbt war, ist nicht sicher, da er bald nach Vollendung einstürzte und seitdem mit einer Holzdecke versehen ist. Der Eingangsarm dient als innere Vorhalle und trägt eine Empore. An diesen einfach gestalteten Raum legt sich eine äußere Vorhalle, die augenscheinlich nach dem Einsturz starke Veränderungen erlitten hat, so daß Albertis Absichten nicht mehr mit Klarheit erkennbar sind. Sicher ist,



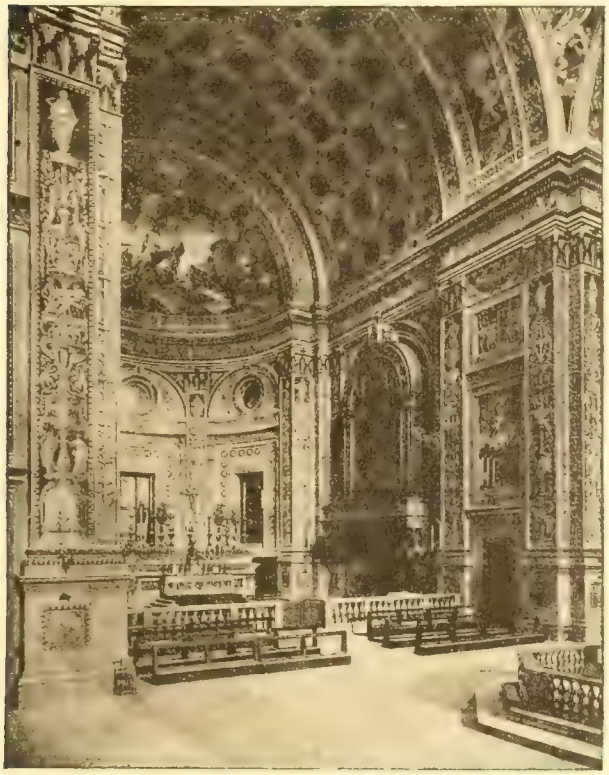
90. S. Sebastiano in Mantua (Phot. Alinari)

daß diese Eingangshalle zugleich die Hauptfront des Gebäudes bilden sollte und daß die heutige, seitlich angefügte Aufgangstreppe ein Werk aus späterer Zeit ist. Wenn man in Albertis Buch über Architektur das Kapitel über die Tempel nachliest — unter Tempel versteht er Kirchen — wird man sehen, daß ihm die Gleichsetzung des römischen und christlichen Kultbaues als Ideal vorschwebt und wird zum Schlusse kommen müssen, daß hier eine erhöhte Portikus mit sechs enggestellten Pilastern oder Säulen und einer breiten Freitreppe davor das Bild des römischen Podiumtempels wiedergeben sollte. Das Portal, das jetzt zwischen die mittleren Pilaster eingeklemmt und ohne Zugang von unten ist, gehört vielleicht an die Kirchenwand innerhalb der Vorhalle. Auffallend ist, daß der Giebel an der Grundlinie durch einen Bogen unterbrochen wird, für dieses in Syrien häufige Motiv sind in Italien kaum antike Vorbilder nachzuweisen, die nächsten sind am Palast zu Spalato und am Triumphbogen zu Orange; es mag einem inzwischen untergegangenen Bau entlehnt sein, da schon Brunelleschi in der Pazzikapelle eine ähnliche Form bringt (Tafel II). In der späteren Renaissance wird es kaum mehr angewendet, da es den Architekten bald als wenig korrekt im Sinne des strengen römischen Stils erschien. Auch die Grundrißform bleibt für eine Zentralkirche ganz vereinzelt, obgleich sich in Thermensäulen und Palastbauten der Antike ähnliche Raumbildungen nachweisen lassen. Überhaupt knüpfen sich an den Mantuaner Bau, der uns als verwahrloste Ruine überkommen ist, viele Fragen, die der Aufklärung harren, die wichtigste ist wohl die, mit welcher Gewölbeform der Raum überdeckt war. Ein quadratisches Kreuzgewölbe hat die meiste Wahrscheinlichkeit.

Das letzte Werk Albertis, ohne Zweifel sein reifstes und bedeutendstes, ist S. Andrea in Mantua, das er ebenfalls im Auftrage des Gonzaga im Jahre 1470 entwarf. Da erst 1472 mit dem Bau begonnen werden konnte und Alberti im nämlichen Jahre zu Rom starb, hat er selbst keinen Teil mehr an der Ausführung, aber genaue Zeichnungen und ein Modell, das der bauleitende Meister Luca Fancelli verfertigt hatte, sorgten dafür, daß der Plan trotz der langen Bauzeit innegehalten wurde. Nur die Kuppel wurde von Juvara in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. mit hohem, reichliches Licht spendenden Tambur hinzugefügt. Sie

S. Andrea in Mantua, begonnen um 1472 von Leon Battista Alberti

(Photogr. Alinari)

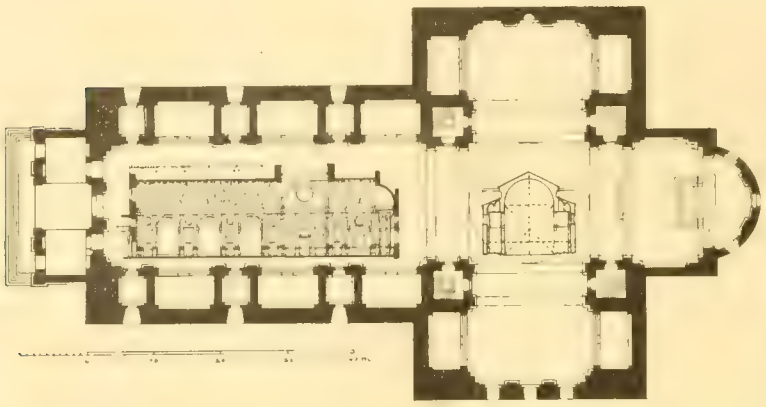


91. Chor von S. Andrea in Mantua (Phot. Alinari)

92. Fassade von S. Andrea in Mantua

hat die Lichtrechnung des Innern im Sinne des Barock verändert, indem sie die Helligkeit über der Vierung konzentrierte, während Alberti ein mehr gleichmäßiges, gedämpftes Licht vorsah. Dies und die Einzelheiten der aufgemalten Dekoration sind aber das einzige was dem ersten Plan fremd ist. Albertis Hand kann an den zurückhaltend stumpfen Profilen des Inneren deutlich erkannt werden (Tafel V, Abb. 91, 92, 93).

Hier konnte der Architekt jedenfalls seine Absicht klarer verwirklichen, als bei dem ähnlich geplanten Bau in Rimini, wo er durch Erhaltung des Bestehenden beengt war. Wir sehen einen gewaltigen, tonnengewölbten Langraum von einem Querschiff in gleicher Breite durchsetzt und an dem Kreuzungspunkt eine Kuppel, die in ihrer Spannweite der Schiffbreite entspricht. An den Hauptraum stoßen kurze Quertonnen, die aber mehr Einschnitte in die mächtigen Mauermassen der Seitenwände und nicht selbständige Raumerweiterungen sind. Das Konzentrieren auf einen großen einheitlichen Raum, der sofort beim Eintritt ganz erfaßt wird und keine Durchblicke oder Einblicke in Nebenräume gewährt, dieser „Raum aus einem Stück“ ist das wesentliche und offenbar ein der Zeit ganz widersprechendes antikes Gestaltungsprinzip. Am ganzen Bau ist keine Säule verwendet, die schweren, mit Pilastern gegliederten Mauermassen herrschen überall. Wie sehr die gotische Methode überwunden ist, wie die Wand nicht mehr in einzelne schlanke Stützen aufgelöst ist, sondern wie die Mauer selbst ihr altes Recht zurückerhalten hat, ergibt ein Vergleich mit dem Dom von Faenza und den von ihm abhängigen Gebilden, man wird den diametralen Gegensatz zwischen Alberti und den halb im Mittelalter befangenen Meistern deutlich spüren. S. Andrea in Mantua ist ein



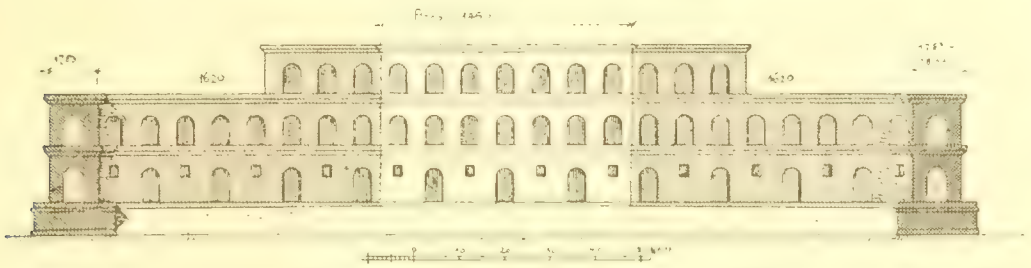
93. S. Andrea in Mantua, Grundriß und Schnitte

Werk, das ganz zeitlos in der Baugeschichte dasteht, ohne Vorläufer, aber auch ohne direkte Nachfolge, erst Michelangelo hat mit der Redaktion des Petersgrundrisses ähnliches gewollt und erst die beginnende Barockzeit hat den Gedanken Albertis ohne viel Änderung als typische Raumform für ihre Kirchenbauten übernommen. Die erste Jesuitenkirche in Rom, die dann überhaupt für den Sakralbau des 17. und 18. Jhhs. maßgebend wurde, entspricht S. Andrea fast genau in allen Abmessungen, nur daß das Schiff etwas kürzer ist, die seitlichen Kapellenöffnungen niedriger und daß die Tonne mit Fenstern durchbrochen ist, so daß viel hohes Seitenlicht einfallen kann, wozu auch der Kuppeltambur später in weitgehendem Maße herangezogen wurde.

Die Fassade ist durch eine Vorhalle gebildet, die sich dem Kirchenquerschnitt in beträchtlich kleineren Dimensionen vorlegt, deren Architekturformen aber genau denen des Inneren entsprechen. Vier Pilaster tragen einen Dreiecksgiebel, sie sind nach dem sogenannten Triumphbogenmotiv angeordnet, indem ihr breites mittleres Intervall den Hauptbogen einschließt, während die engen seitlichen Zwischenräume Nebeneingänge mit Fenstern und Nischen darüber enthalten. Eine kleinere Pilasterordnung, die den Bogen trägt, gibt mit ihren Gesimsen eine wirksame Unterteilung der Wand in etwa $^2/_3$ der Höhe. Im Innern ist dasselbe System in rhythmischer Folge fortgesetzt, so daß ein großes und ein kleines Intervall abwechselt, ein Prinzip, das hier zum ersten Male in der neuen Kunst erscheint und das sich später als sehr folgenreich erweisen sollte. Das Motiv der Fassade hat erst im nächsten Jahrhundert wieder Aufnahme gefunden, als Palladio an seinen beiden Venezianer Kirchen in eine große viersäulige Tempelfront eine kleinere kontrastierende Ordnung eingestellt hat, wodurch es sich ein Bürgerrecht neben der üblichen zweistöckigen Anordnung der Front für die ganze spätere Zeit erwarb.

Der Bau ist bis ins einzelne streng nach bestimmtem Maßsystem durchgeführt, das in seinem verwickeltem Ineinandergreifen zu schildern hier zu weit führen würde; nur soviel sei erwähnt, daß das Kuppelquadrat je einmal in den Kreuzarmen und im Chor, dreimal im Schiff enthalten ist, daß die Quadratseite die Höhe des Hauptgesimses nach römischem Muster bestimmt und daß ein Drittel ihrer Länge die Kapellentiefe, die kleinen Nebenräume und die kleineren Pilasterintervalle festlegt. Zwei Drittel gibt die Höhe des Kapellenkämpfers. Erwähnenswert ist auch, daß die Kirche, entgegen allem Zeitgebrauch, ohne Dachstuhl erbaut ist; nach römischem Vorbild sind Tonne und Dachfläche zusammen aus massivem Mauerwerk konstruiert (siehe den kleinen Querschnitt in Abb. 93). Auch die sehr interessante Abstrebung des Gewölbeschubs über den Kapellen beruht auf römischen, nicht auf gotischen Methoden und beweist eingehende Studien jener Großkonstruktionen. Mit über 18 m Spannweite hat die Tonne wohl die größte Spannweite, die seit dem Untergang Roms in Italien gewagt wurde.

Der unvergängliche Wert des Baues, der ihn von aller zeitgenössischen Architektur trennt und ihn zu den größten Taten menschlicher Kunst erhebt, beruht vor allem auf seinem hohen Gehalt an absoluter Architektur. Im ganzen 15. Jhh. kann ihm darin vielleicht nur der Palazzo Pitti an die Seite treten. Äußerlich ist für ein nicht baukünstlerisch geschultes



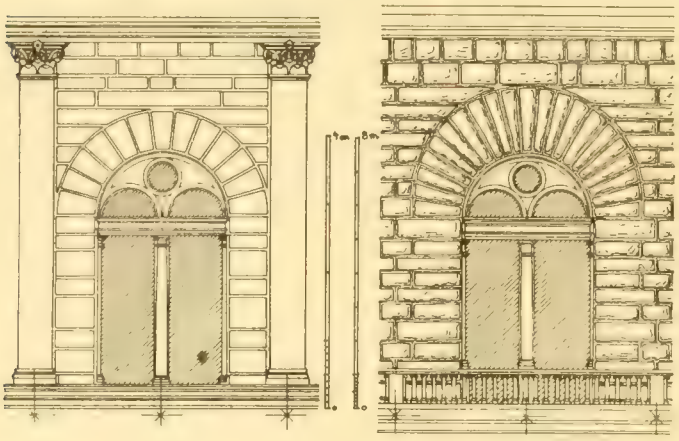
94. Die Perioden der Entstehung des Pal. Pitti in Florenz (Nach Durm, Bauk. d. Ren. in Italien)

Auge dieser „architektonische Gehalt an sich" zu spüren an der Nebensächlichkeit aller Schmuckteile, an dem fast vollständigen Fehlen der plastischen Zutaten und Hilfsmittel, die gerade den Zeitgenossen Albertis lieb und teuer, ja fast unentbehrlich waren. Die Malerei des Innern ist erst im 16. Jhh. geschaffen worden; sie unterstreicht durch ihren kleinen Maßstab geschickt die majestätische Raumwirkung, aber vielleicht würde ohne sie Albertis Absicht, der Römerbauten im Sinne hatte, noch klarer und großartiger hervortreten. Es ist begreiflich, daß erst hundert Jahre später die Zeit das Werk verstehen lernte, denn erst das Wirken des Bramante und Michelangelo konnte die Vorbedingungen dafür schaffen.

Hierher ist noch ein Werk zu stellen, das dem Alberti zwar nicht dokumentarisch zugesprochen werden kann, aber zwingend auf ihn als Urheber hinweist: es ist der Palazzo Pitti in Florenz. Er wird seit Vasaris Vorgang allgemein als Brunnelleschis Werk betrachtet, auch Fabriczy und Geymüller führen ihn noch als solches an, obgleich sie selbst die Dokumente anführen, die seine Autorschaft als unmöglich erscheinen lassen. Der Palast kann nämlich nicht vor 1458, also frühestens zwölf Jahre nach dem Tode des Meisters begonnen sein. Im Jahre 1469 ist er im Bau, wahrscheinlich wurde nach dem Tode des Bauherrn Luca Pitti 1472 das Werk, das Riesensummen verschlungen hatte, gänzlich eingestellt und blieb als unfertige Ruine, von der nur die mächtige Front mit den dahinterliegenden Sälen vorhanden war, liegen, bis 1550 der erste Großherzog von Toskana sie ankaufte und durch An- und Umbauten bewohnbar machte.

Wenn Vasari berichtet, daß Luca Fancelli (s. S. 85) dem Bau als leitender Architekt vorgestanden habe, so stimmt das gar nicht für die Zeit des Brunelleschi, denn bei dessen Tod war Fancelli noch ein Kind, wohl aber ist dies ein starkes Argument für Alberti, da jener auch Bauführer bei den Mantuaner Kirchen und an der Rotunde von S. Annunziata war. Fancelli war 1458 kürzere Zeit, 1460 sogar etwa zehn Monate lang in Florenz anwesend und dies ist die mutmaßliche Zeit des Baubeginns nach den Katasterurkunden. Da er auch später dort sich aufhielt, kann er mindestens ebensogut die Oberleitung gehabt haben als Rossellino, der gleichzeitig fast ständig in Rom beschäftigt war, am Pal. Ruccellai.

Zu den historischen Bedenken, die gegen eine Autorschaft des Brunelleschi sprechen, gesellen sich aber noch stärkere stilistische. Ganz unhaltbar ist die Ansicht derer, die im Pitti-Palast ein früheres, dem Mittelalter näheres Stadium, im Medici-Palast ein fortgeschritteneres sehen wollen. Genau das Gegenteil ist der Fall. Die Abstufung der Rustika ist kein Beweis dafür, denn sie ist in Florenz schon längst vor dem Medici-Palast in Übung gewesen. Die Verhältnisse der Öffnungen zu den Wandflächen, die dem ganzen Bau seinen eigentlichen Charakter verleihen, geben den Beweis, daß er überhaupt nicht in der Entwicklungsreihe des florentinischen Palastes steht wie der Medici-Palast. In Florenz ist es allein Albertis Pal. Ruccellai, der die gleiche stilistische Stellung einnimmt und ähnliche Proportionen zwischen Wand und Bogen zeigt (Abb. 85, 95). Auch die Rustikabehandlung ist nicht die florentinische, worauf schon Geymüller aufmerksam machte. Man wird sie vielmehr mit den römischen Wasserleitungsbogen aus der Campagna, mit der großen Mauer des Augustus-Forums zu Rom, von der beim Arco di Pantano ein Stück noch heute zu sehen ist und ähnlichen antiken Quaderbauten vergleichen müssen, um ihre wahre Herkunft zu erkennen.



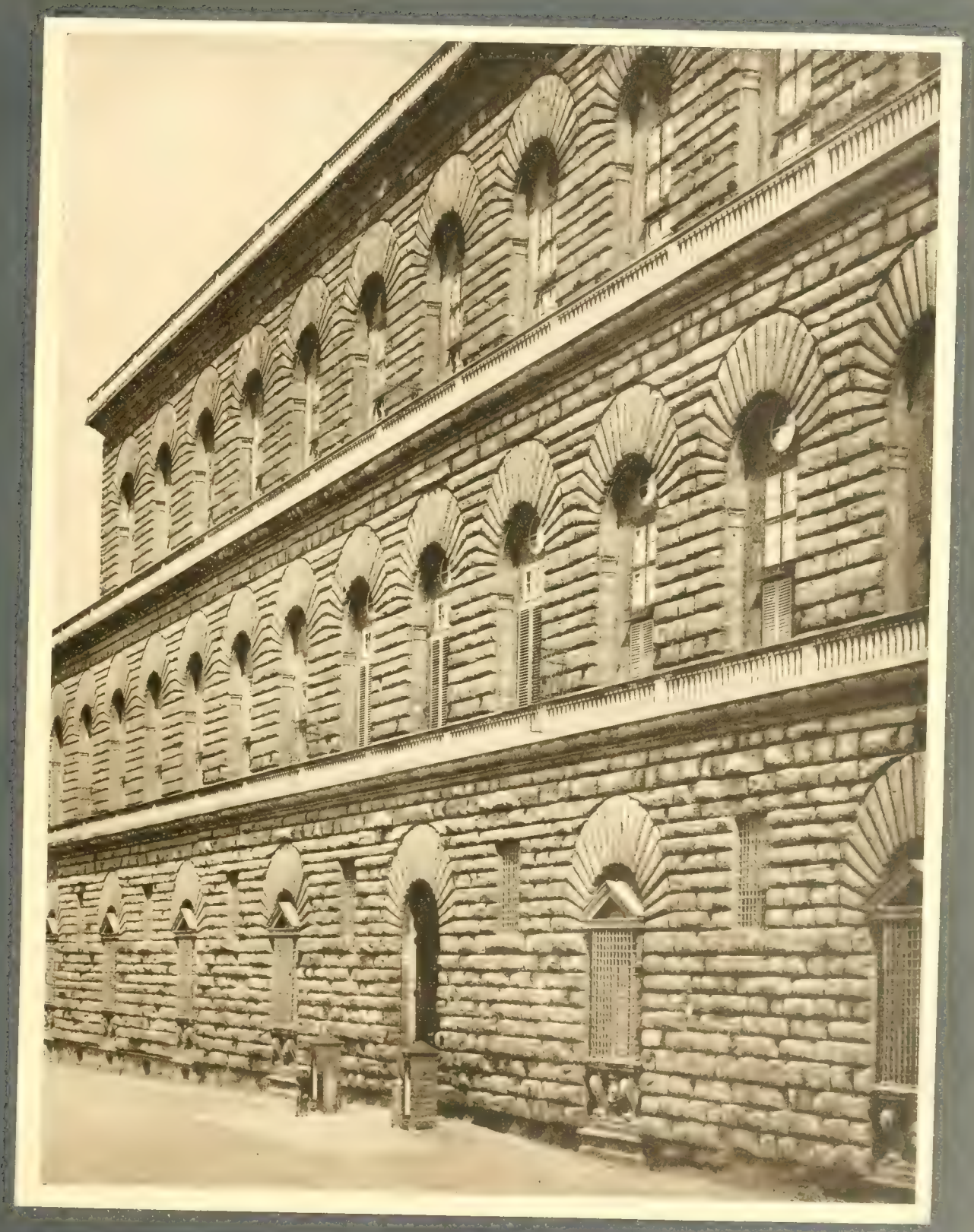
95. Fenster am Pal. Ruccellai und Pitti

Eine Zusammenstellung der Paläste auf Abb. 34, 55—64 mit dem Pal. Ruccellai und Pitti (Abb. 85, 95, T. VI) wird den Abstand von der traditionellen Florentiner Bauweise und die Zusammengehörigkeit der letztgenannten beiden Werke bestätigen. Auf eine Einzelheit sei noch aufmerksam gemacht: Die in den Fensterleibungen des Pal. Pitti stehenden Wandpilaster lassen erkennen, daß auch hier ursprünglich eine Teilung der Öffnungen durch Säulchen beabsichtigt war, die Klötze über den Kapitellen weisen darauf hin, daß genau wie beim Ruccellaipalast ein gerades Gebälk die Säulen von der Bogenfüllung trennen sollte (T. VI). Ob der Architekt selbst schließlich die Teilung als zu kleinlich verworfen oder ob die spätere Zeit auf sie verzichtet hat, ist schwer zu sagen. In Abb. 95 ist diese Anordnung nach den vorhandenen Ansätzen ergänzt und das Fenster des andern Palastes danebengestellt, dabei fällt die Ähnlichkeit der Proportionen schlagend in die Augen, die Größe freilich ist beim Pitti genau die doppelte. Daraus geht deutlich hervor, daß der Palast in den Kreis der Albertischen Werke gehört und daß er wahrscheinlich einen zweiten Versuch des Meisters verkörpert, sich mit dem florentinischen Hausbau im Sinne einer Annäherung an die Antike auseinanderzusetzen, diesmal unter Verzicht auf die Pilasterteilung der Stockwerke, wobei ihm römische Rustikabauten, vor allem die gewaltigen Aquädukte im Sinne lagen. Das Aneinanderreihen gleichmäßiger Elemente, das sich in beliebiger Breitenausdehnung fortsetzen läßt, findet sich hier wie dort. Nur ist in beiden Palästen im Erdgeschoß durch die Abwechslung von Portalen und kleinen Fenstern ein gewisser Rhythmus im Gegensatz zu allen übrigen florentinischen Wohnbauten innegehalten. Jene kennen nämlich keine vertikale Gruppierung der Massen, nicht einmal eine Betonung der Mitte. Große Möglichkeiten waren dieser einfachen Anordnung latent vorhanden und die hat der Barock und der Klassizismus sich zunutze gemacht, als er durch Füllung der seitlichen Portale mit großen Prachtfenstern, durch Verbreiterung um drei Achsen beiderseits, durch die einstöckigen Anbauten und die vorspringenden Flügel dem Ganzen einen anderen Sinn gegeben hat, der nichts mit den Absichten des ersten Architekten zu tun hat. Abb. 94 zeigt den Verlauf des späteren Ausbaues. Eine Verbreiterung war vielleicht schon in der ersten Bauzeit durch Verzahnungen der Quadern an den Enden vorgesehen wie an den meisten florentinischen Palästen (s. Pal. Ruccellai), die selten in einem Stück ausgeführt wurden. Aber kein anderer hätte sich zu einem solchen Umbau geeignet wie dieser, abermals ein Argument für Alberti, dessen Unabhängigkeit von seiner Zeit schon öfter betont wurde.

Am heutigen Pitti-Palast vergißt man gewöhnlich, wieviel von seiner Erscheinung der Barockzeit angehört, daß lediglich die sieben mittleren Fensterachsen und drei Portale die Breite der alten Front bildeten. Eine Handzeichnung Buontalentis vom Ende des 16. Jhhs. gibt den Eindruck dieses kubischen Baukörpers wieder (Abb. 96), man muß sich nur die beiden seitlichen Anbauten, die damals als Abschlüsse entworfen, aber nicht ausgeführt wurden, wegdenken. Ungewiß ist es, welcher Zeit die Loggia angehört, die in der Zeichnung den obersten Stock krönt. Nach alten Stadtansichten muß sie aber noch vor 1480 angebracht worden sein.

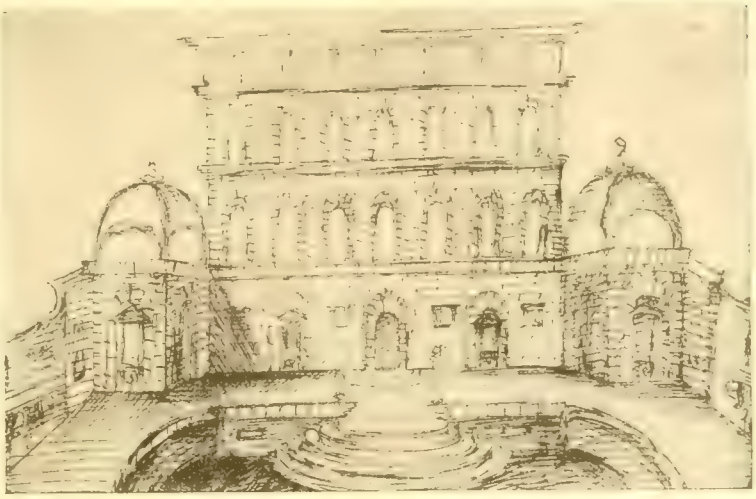
Die Front ist aus riesigen Werkstücken härtesten Quarzits, die der gleich hinter dem Palast liegende, nachmals in einen Garten verwandelte Steinbruch lieferte, aufgeführt. Dadurch, daß der Bruch erhöht lag, war es möglich, die Riesenquader im Gefälle herbeizuführen und zu versetzen. Es sind wahrscheinlich die größten, die seit der Antike wieder zum Bauen verwendet wurden. Jedes der drei Stockwerke ist über 11 m hoch und durch drei schlichte Gesimse abgeteilt, auf denen durchlaufende Balustraden aus jonischen Säulchen stehen. Sonst ist alles ganz schmucklos, bloß auf die Wirkung der mächtigen Dimensionen und die zwingende Wucht der einfachen Verhältnisse berechnet.

Abermals stehen wir hier staunend vor einem der rätselhaften Werke, einer „absoluten" Architektur, die rein gar nichts mit der Zeit, der sie entsprossen ist, gemein hat, aus einem



Pal. Pitti zu Florenz, begonnen um 1460

(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)



96. Handzeichnung Buontalentis vom Pal. Pitti (Samml. d. Uffizien)

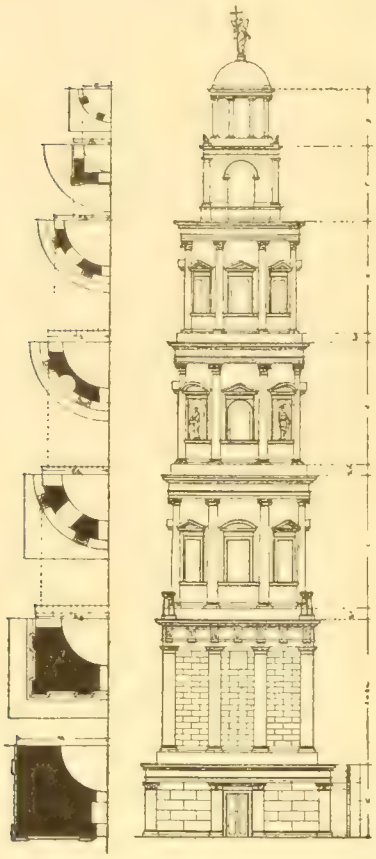
ihr völlig fremden Geist geschaffen ist, dem Geist der vollendeten Renaissance, wie denn auch erst spätere Zeiten den Torso zu seiner vollen Wirkung gebracht haben. Mir scheint hier Alberti dem andern Einsamen, Zeitlosen, dem Buonarotti über Generationen weg die Hand zu reichen. Von den heroischen Massen des Pitti-Palastes zurückblickend auf die streng abgestimmten Arkaden der Seitenfront in Rimini (Abb. 82) ist mir eine freilich nur gefühlsmäßig zu begründende Annahme fast zur Gewißheit gesteigert: Es muß hier derselbe Geist gewaltet haben, der einzige Mann, der in jener Zeit so etwas machen konnte, ist Leon Battista gewesen.

Hans Folnesics (Brunelleschi, Wien, 1915) hat in seiner während des Krieges erschienenen kurz zusammenfassenden Studie resolut das Fazit aus den Urkunden gezogen und den Pitti-Palast dem Brunelleschi abgesprochen, daß er ihn aber für „einen nachhinkenden Sproß mittelalterlicher Baugesinnung" erklärt, worin er übrigens nur die Meinung vieler früherer Kunsthistoriker wiederholt (s. S. 89), erscheint mir als ein großer Irrtum. Ich glaube, daß Geymüller (Architektur der Renaissance in Tosk., Brunelleschi) das Richtige getroffen hat, wenn er aus diesem Dilemma als einzigen Ausweg den Alberti nennt.

In den vorhergehenden Abschnitten sind alle Bauwerke aufgezählt, die entweder mit dokumentarischer Sicherheit Alberti zugerechnet werden können oder durch ihre Erscheinung auf ihn hindeuten; eine kleine Nachlese bilden folgende unbedeutendere, ihm zugeschriebene Werke: die Kapelle dell' Incoronata an dem später völlig veränderten Dom zu Mantua, die zierliche Apsis der Kirche von S. Martino a Gangalandi bei Lastra a Signa, an der Alberti vom Papst zum Prior ernannt worden war, und schließlich die heute völlig zerstörte Villa des Giovanni Ruccellai in Quaracchi bei Florenz. Vom Triumphbogen des Königs Alfons in Neapel wird weiter unten zu reden sein.

Neben den Architekturwerken ist aber das Lehrbuch über die Baukunst (De re aedificatoria libri decem) für die Beurteilung von Albertis Persönlichkeit und wegen des großen Einflusses auf den späteren Verlauf des Stils wichtig. Die Studien und Vorarbeiten zu dem Werke müssen bald nach seiner Ankunft in Rom (1432) begonnen haben; 1451 überreichte er das zu einem gewissen Abschluß gediehene Buch dem Papste, doch scheint die letzte Vollendung sich bis 1460 hingezogen zu haben. Gedruckt wurde es zum erstenmal dreizehn Jahre nach Albertis Tod. Seitdem wurde das lateinisch geschriebene Original oft ins Italienische übertragen und in alle Kultursprachen übersetzt (neue kritische deutsche Ausgabe von Max Theuer, Wien und Leipzig, 1912).

Dem Vitruv, der die Anregung und die Grundlage gegeben hat und dem unendlich viele Einzelheiten, ja längere wörtliche Zitate entnommen sind, entspricht auch die Einteilung in zehn Bücher, aber die Anordnung des Stoffes in diesem Rahmen ist durchaus nicht dieselbe. Vitruv konnte niemals ein Vorbild für ein brauchbares Lehrbuch des 16. Jhhs. abgeben; er war es ja streng genommen nicht einmal für seine eigene Zeit, da er tendenziös eine Art Wiederbelebung der griechischen Architektur anstrebte und geflissent-



97. Turmentwurf nach Albertis Lehrbuch. Rek. v. M. Theuer

lich alle römischen Errungenschaften weggelassen hatte, also die ganze Bogenarchitektur und Gewölbekonstruktion, die für die neue Zeit die wichtigsten Dinge waren. So hat Alberti in den meisten Abschnitten aus eigener Erfahrung und Nachdenken, aus anderen antiken Schriften, nicht zum wenigsten aber aus dem Studium der römischen Bauten vieles selbständig behandelt und sich von seinem Vorbild vollkommen frei gemacht. Während die ersten fünf Bücher von Bauplänen, Material, Konstruktion, Bauanlagen im allgemeinen und den einzelnen Gebäudegattungen handeln, sind besonders die darauffolgenden vier durch die darin niedergelegten ästhetischen Ausführungen und Vorschriften wichtig dadurch, daß Alberti versucht, für seine Zeit eine vollständige Theorie der neubelebten klassischen Baukunst zu geben. In diesen Büchern werden erst die schmückenden Bauformen im allgemeinen behandelt, dann die der Sakralbauten (Tempel), der öffentlichen und privaten Gebäude, also Säulenordnungen, Gesimse, Rahmen usw., dann die Verhältnisse aller Einzelheiten und des Ganzen.

Für viele Bauwerke profaner, sakraler und monumentaler Art werden Maßverhältnisse gegeben, die oft tatsächlich vorhandenen altrömischen Gebäuden oder den Vorschriften des Vitruv entnommen sind, aber auch ganz unabhängig davon gibt Alberti die Abmessungen von Bauten, für die das Altertum keine Vorbilder aufgestellt hat. Er sucht sich dann dem römischen Stil möglichst zu nähern, wie bei seinem berühmten Turmentwurf (Abb. 97), der durch den Wechsel runder und quadratischer Stockwerksgrundrisse und die wohl abgewogenen Breiten- und Höhenabstufungen von jeher das Interesse der Theoretiker wachgerufen hat. Wenn auch meines Wissens nie der Versuch gemacht worden ist, ihn ganz in die Wirklichkeit zu übertragen, so sind doch manche Turmformen des 16. Jhhs. auf diese Anregung zurückzuführen. Eine erste Rekonstruktion von Albertis Projekt findet sich in der Ausgabe von Bartoli von 1565; größere Wahrscheinlichkeit hat die moderne von M. Theuer, die hier wiedergegeben ist.

Besonders sind aber die ersten Kapitel des sechsten Buches und das fünfte und sechste des neunten Buches hervorzuheben, in denen über die Grundgesetze architektonischer Schönheit eigene Gedanken niedergelegt sind. Alle Schönheit, also auch die in der Baukunst, ist nach Alberti auf bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile unter sich und mit dem Ganzen gegründet, so daß man weder etwas hinzufügen, wegnehmen oder im Zusammenhang verändern kann, ohne sie zu beeinträchtigen. Es muß demnach in jedem Falle ein bestimmtes Maximum an Wohlgefälligkeit geben, das man durch entsprechende Anordnung der Linien, Flächen und Massen, durch Wahl der Verhältnisse in den Einzelheiten und der Gesamtform finden müsse. Pythagoräische Lehren von der Allmacht der Zahl tauchen aus dem Dunkel der Vergessenheit auf und gewinnen wieder feste Gestalt: einfache numerische Verhältnisse sollen die vielgestaltige Formenwelt der Baukunst beherrschen, die kubischen Proportionen der Räume und Massen werden auf zahlenmäßige oder geometrisch bestimmbare Bezüge ihrer drei Ausmessungen zurückgeführt. Die Angleichung an die Harmonielehre liegt hier nahe und ist eingehend im neunten Buch (Kap. 5ff.) durchgeführt. Es wird direkt empfohlen, die Zahlenverhältnisse von musikalischen Dreiklängen architektonisch zu verwerten, aber daneben sind auch arithmetische und geometrische Proportionen, auch die der menschlichen und tierischen Figur als maßgebend anerkannt. Nirgendwo legt sich Alberti einseitig auf bestimmte Methoden der Proportionierung fest, wie es später und heute noch die tun, die etwa den goldenen Schnitt als geheime Quelle aller Schönheit preisen oder sie sonstwie in ihre ausgeklügelten Netze einfangen wollen. Die Concinnitas, das wohlgefällige harmonische Ebenmaß wird nach Alberti erreicht erstens durch die linearen Beziehungen der drei Dimensionen untereinander (finitio), dann durch die Zahl (nummerus), worunter rhythmische oder symmetrische Teilungen verstanden sind, schließlich durch eine entsprechende Anordnung im Raum (collocatio). Es sind oft recht verwickelte, nicht immer ganz klare Spekulationen, in die Alberti sich auf Grund antiker Gedankenreihen hier einläßt, Dinge, die heute vielleicht nur mehr historisch interessant sind als Vorläufer der zahllosen Versuche, das subjektive Schönheitsempfinden

einzelner Menschen oder einzelner Zeiten und Völker in allgemeingültige Werte umzuprägen. In solchen Versuchen, die das ganze 16. und 17. Jhh. fortgesetzt wurden und im 18. namentlich von den Franzosen mit neuer Inbrunst wieder aufgenommen wurden, steht er seiner Zeit voranschreitend da mit Gedanken, an die die ganze spätere Architekturtheorie immer wieder anknüpfte.

Das Buch umfaßt nicht nur das, was man heute unter Baukunst versteht, sondern auch noch das ganze Ingenieurwesen der Zeit: Maschinen, Wasserleitungen, Kanäle, Brücken und Straßen sind in den Kreis der Betrachtung gezogen, außerdem die Wiederherstellung alter Gebäude. Nur die Festungsbaukunst ist etwas kurz behandelt im Vergleich zu der Wichtigkeit und Ausführlichkeit, mit der die folgenden Generationen auf sie eingehen. Das ganze zehnte Buch ist hauptsächlich solchen technischen Wissenschaften gewidmet.

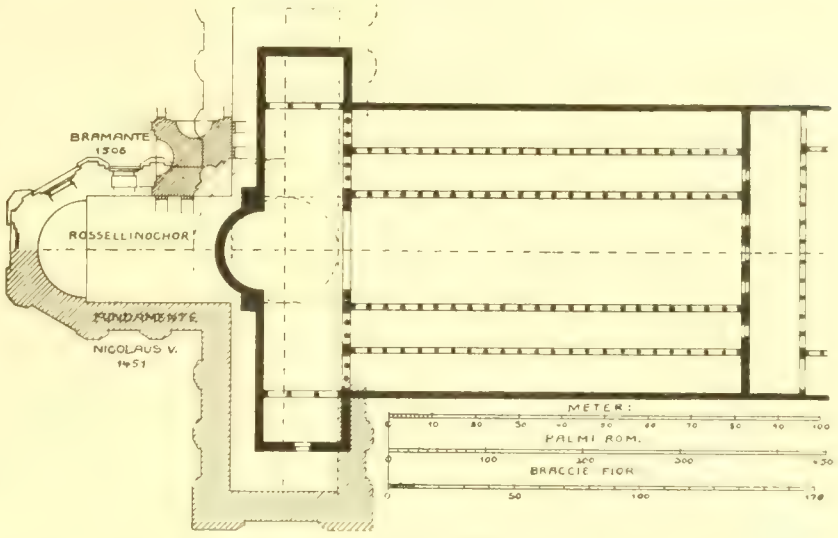
Albertis Schaffen ist in diesem Kapitel besonders ausführlich behandelt worden, da nach Meinung des Verfassers der ganze Fortgang des Stils in Rom von ihm fast allein abhängt, viel mehr, als während seines Lebens zutage trat, mehr als seine Bauten allein ahnen lassen. Er ist aus der Entwicklung nicht wegzudenken, er und nicht Bramante hat die Wandlung von der Früh- zur Hochrenaissance bewirkt, der römische Stil des beginnenden 16. Jhhs. fußt geradewegs auf ihn, wie in den späteren Kapiteln gezeigt werden soll. Bramante ist in Rom von Albertischem Geiste geleitet worden. Die übliche Einteilung der Stilentwicklung, indem man die Frührenaissance bis etwa 1500 dauern läßt, von da ab die Hochrenaissance datiert, wird durch Alberti völlig umgeworfen, denn sein und seiner Schule Schaffen gehört unstreitig in die zweite Stilperiode. Geymüller und andere Kunsthistoriker haben es auch wirklich dazu gerechnet. Andererseits werden wir sehen, wie sich in Oberitalien die für die Frührenaissance charakteristischen Merkmale bis tief in das nächste Jhh. hinein erhalten. Wenn man unter Frührenaissance eine mehr äußerliche dekorative Verwendung antiker Form versteht, wobei ein tieferes Eindringen in das Wesen des Klassischen gar nicht beabsichtigt ist, unter Hochrenaissance dagegen das Bestreben, die römische Baukunst ihrem Geiste nach zu erfassen und wiederzugeben, nicht bloß klassisch zu dekorieren, sondern so zu komponieren und zu konstruieren, dann wird man erkennen, daß seit dem Auftreten Leon Battistas zwei selbständige Strömungen in der Baukunst nebeneinander herlaufen, die sich zwar durch einige Seitenkanäle berühren, aber gut auseinanderzuhalten sind: einmal die florentinisch-oberitalienische Bauweise, die erst von toskanischen, dann von den lombardischen Bildhauern, Steinmetzen und Schnitzern getragen, sich lange und zäh in Oberitalien und Venedig erhält und als die Übertragung in andere Länder begann, auch dort den Ton angab; dann aber die klassische Richtung Albertis, die von jeher aus römischem Boden ihre Kraft sog, in Luciano de Laurana, Francesco di Giorgio, Cronaca und anderen Meistern weiter wirkte, um dann mit Bramantes römischen Großtaten die unbedingte Führung zu übernehmen. Seit dem Anfange des 16. Jhhs. scheint dann allerdings nur das breite römische Bett vorhanden zu sein, aber mit Michelangelo, der den klassischen Boden bewußt verlassen hat, teilt sich der Strom sofort wieder. Der eine Arm erreicht mit Sanmicheli Palladio und Scamozzi erst das Perihel der Antike, Oberitalien erlebt die Renaissance erst jetzt wirklich und von hier aus befruchtet dieser Arm später England und Frankreich und kam von dort neubelebt als Klassizismus im 18. Jhh. wieder zur Weltherrschaft. Nach Geymüllers Ausspruch „wechseln Phasen, wo das Leben von der freieren Richtung in der Kunst kommt, ab mit anderen, wo das Streben nach Vollkommenheit, deren bisher unerreichte Lehrerin die Antike bleibt, allein zum Fortschritt führen kann". Die Phasen wechseln aber nicht bloß ab, sie laufen auch teilweise nebeneinander her.

2. Alberti und die ersten römischen Werke.

Es ist merkwürdig, daß in Rom, wo Alberti seit 1432 seines vatikanischen Amtes wegen fast dauernd weilte, sein Name kaum mit einem der hier entstehenden Bauwerke in Verbindung gebracht werden kann. Dort war anfangs wenig Interesse für die neue Kunst zu spüren, die Bautätigkeit überhaupt gering und ganz in der mittelalterlichen Tradition befangen. Erst der Humanist Nikolaus V. (1447—55) hat sofort mit seiner Stuhlbesteigung wichtige Bauunternehmungen in großer Zahl ins Leben gerufen, von denen allerdings nur ein kleiner Teil fertiggestellt wurde, viele in den Anfängen stecken blieben, manche durch spätere Bauten zerstört wurden. Es galt die Errichtung von Stadtmauern um den vatikanischen Stadtteil, von Wasserleitungen und Brücken, die Wiederherstellung verfallener Kirchen, vor allem aber den Neubau des ganzen ärmlichen und verwinkelten vatikanischen Stadtviertels, des sog. Borgo, das von der Engelsbrücke her durch drei divergierende am Petersplatz mündende Straßen durchschnitten werden sollte. Diese waren von Säulenhallen umsäumt gedacht, der Platz selbst dem antiken Forum gemäß angelegt und von einem neuen vatikanischen Palast und anderen Prachtgebäuden für die Kurie umgeben. Der Hauptzielpunkt war aber die neu zu errichtende Peterskirche, vom Platz noch durch den alten erhöhten Vorhof getrennt, so daß nur dessen Terrasse mit triumphbogenartigen Portalbauten, mit Türmen, Arkaden und Aufgangstreppen die rückwärtige Platzwand bildete. Der Geschichtsschreiber Gianozzo Manetti, der die Beschreibung überliefert hat, nennt Albertis Namen nicht, aber Vasari berichtet, daß er die Pläne entworfen, Bernardo Rossellino sie auszuführen hatte.

Zum ersten Male seit dem Altertum entstand eine große Aufgabe der Stadtbaukunst, einer Kunst, der im Mittelalter in Italien wenig Gelegenheit und Raum zur Entfaltung gewährt war, so daß sie fast in Vergessenheit geraten konnte. Das deutsche Kolonisationsgebiet nordöstlich der Elbe war fast das einzige Land, wo planmäßig Städte gebaut wurden und wo eine feste Tradition in der Austeilung des Stadtgrundrisses sich entwickelt hatte; eine Kunst im höheren Sinne konnte sich hier aber kaum entfalten. Daß nun bei dem Projekt des gelehrten und klassisch gebildeten Papstes auf antike Vorbilder und Vorschriften der alten Autoren wie des Vitruv zurückgegriffen wurde, ist natürlich; das Wichtige ist der erstmalige Entschluß, einen ganzen Stadtteil überhaupt künstlerisch durchzuformen. Hierfür muß Alberti die Veranlassung gegeben haben.

Dehio (die Bauprojekte Nikolaus' V., Rep. f. Kunstgesch. III, 1880) weist aus den vielen Übereinstimmungen der von Manetti beschriebenen Pläne mit den in Albertis Lehrbuch enthaltenen Vorschriften und Vorschlägen nach, daß dieser mit Sicherheit als der maßgebende Künstler für die mannigfaltigen Projekte betrachtet werden muß, ja daß wahrscheinlich die ganze Anregung dazu und die Grundkonzeption von ihm ausgegangen ist. Daß Rossellino die Ausführung hatte, bestätigt diese Annahme, denn er hat gleichzeitig in Florenz für Alberti gearbeitet (s. S. 82). Hinter der Apsis der alten Peterskirche entstanden damals ungeheure Mauermassen und alle späteren Architekten versuchten sie für den Neubau des 16. Jhhs. nutzbar zu machen. Bramante hat einen Teil davon, den sogenannten Rossellinochor ausgebaut, eingewölbt und als provisorischen Abschluß mit seiner großen Kuppel verbunden (alte Abbildungen bei Egger, röm. Veduten). Erst durch Michelangelos Redaktion des Grundrisses wurde er definitiv unverwendbar, stand aber noch bis 1585. Das waren die Überreste von dem Neubauprojekt des Nikolaus, an dem bis ans Jahrhundertende langsam und stockend weitergebaut wurde, das erst durch Julius' II. großartigere Pläne verdrängt wurde. Alte Aufnahmen der Fundamente und Manettis Bericht lassen uns den Gedanken des Architekten erkennen (Abb. 98). Damals galt es vor allem, den Chorraum für das immer steigende Raumbedürfnis des Kultus an der ersten Stelle der Christenheit zu erweitern



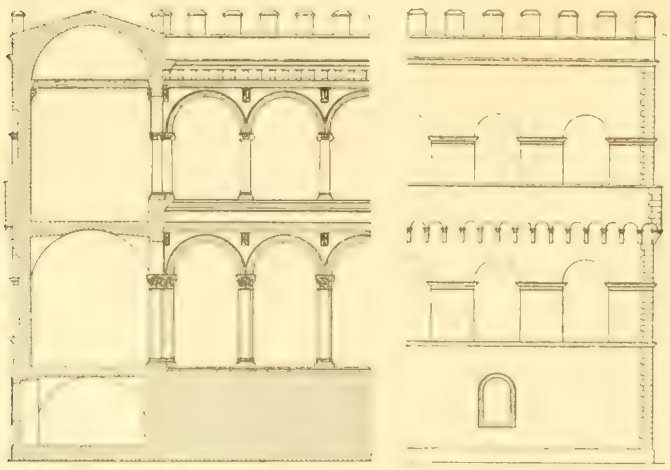
98. Die alte Peterskirche und die Baupläne Nicolaus' V. und Julius' II.

und das Querschiff, das mit dem Einsturz drohte, zu erneuern. Das fünfschiffige Langhaus der alten Basilika sollte aber einstweilen noch nicht ersetzt werden. Die Form und die gewaltige Dicke der Fundamente beweist, daß für den neuen Teil keine Holzdecke beabsichtigt war, sondern daß zwei Tonnengewölbe in der Breite des alten Mittelschiffs sich kreuzförmig über dem Apostelgrab schneiden sollten. Ihre Vereinigung ist nicht anders als durch eine Kuppel zu decken, genau an dem Punkte, über dem Bramante seinen größeren Dom zu wölben begann. Er hat dabei die Albertische Schiffbreite beibehalten und bloß die Vierung erweitert. Manetti gibt einige Hauptmaße des Plans: Vierung 40 Ellen im Quadrat; Chorraum 40 Ellen breit und 75 Ellen lang, also die Dimension des Rossellino-Chors, die Schiffe bis zur Vierung 160 Ellen, also etwa gleich der Länge des Altbaues. Als Länge des Querschiffs gibt er 120 Ellen an, also für jeden Kreuzarm ein Quadrat, während die Fundamente eine bedeutend größere Ausladung des Querschiffs zeigen (siehe auch Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, Tfl. IX, X). Vielleicht sind sie später entgegen dem ursprünglichen Plan erweitert worden, denn das Maß von 120 Ellen ist insofern wichtig, als wir damit genau auf die Verhältnisse von S. Andrea in Mantua kommen und in dem Hauptraum dieser Kirche eine etwa um ein Viertel verkleinerte Nachbildung des damaligen Petersplans sehen können (Schiffbreite 18 gegen 24 m). Daß auch die Höhenverhältnisse ähnliche werden mußten wie dort, ist nach der von Alberti aufgestellten und in Mantua genau befolgten Norm anzunehmen, wonach ein etwas überhöhter Halbkreis über dem Quadrat den Querschnitt eines Tonnenraums bilden soll. Wenn wir also die großartige Halle in Mantua (Taf. V, Abb. 91, 93) betreten, so erscheint uns das Bild, das Alberti damals für die Peterskirche vorgeschwebt hat und es ist ein merkwürdiger Treppenwitz in der Architekturgeschichte, daß in der Barockzeit, als Maderna das Langhaus an St. Peter anfügte, die erste Jesuitenkirche dafür maßgebend wurde, ein Bau, der in den Hauptverhältnissen S. Andrea genau entspricht. Man halte die Taf. V mit Taf. I in Hdb. f. Kstw. Brinckmann, Die Bauk. d. 17. u. 18. Jhhs., zusammen, um die überraschende Ähnlichkeit zu erkennen.

Bald nach Beginn der vatikanischen Unternehmungen hat der Venezianer Kardinal Pietro Barbo, der nachmalige Papst Paul II., den Pal. di Venezia begonnen, das erste größere Profanbauwerk des neuen Stils in Rom (gegen 1455). Die Außenseiten des „großen" und „kleinen" Palastes, die aneinandergebaut, aber räumlich durch die dazwischen liegende alte Basilika von S. Marco getrennt sind, haben noch den Charakter des mittelalterlichen Burghauses mit einigen Neuerungen in den Fensterprofilen und Portalen, an denen man die

99. Großer Palazzo di Venezia in Rom (Nach Létarouilly)

zierliche Art toskanischer Bildhauer erkennt (Abb. 99—102). Nach neueren Feststellungen wird als Architekt Giacomo da Pietrasanta angenommen, der aus der Nähe von Carrara stammt und zu den damals meistbeschäftigten Steinmetzmeistern in Rom gehörte. Wichtiger als die Außenseiten sind die beiden Höfe: der kleine Palast enthält in seinem Innern bloß in einem Flügel eine Zimmerflucht, die übrigen bestehen lediglich aus den Säulengängen, die in zwei Stockwerken rings um einen quadratischen Garten laufen. Im Erdgeschoß tragen achteckige Pfeiler mit korinthisierenden Kapitellen, im Obergeschoß ziemlich formlose jonische Säulen die Arkadenbögen, alles von guten, echt florentinischen Verhältnissen, aber etwas derber und schwerer als dort und ohne engere Anlehnung an die Antike. Eigentümlich sind die Konsolen, die unter den Gesimsen, aber nicht als Schlußsteine in den Bogenmitten, sondern in den Zwickeln sitzen. Bloß das abschließende Hauptgesims ist getreu nach dem des Kolosseums kopiert, sonst herrscht im Aufbau noch die ganz unbekümmerte Freiheit des toskanischen Loggienstils.



100. Kleiner Pal. di Venezia in Rom (Nach Létarouilly)

Eine fast genaue Wiederholung dieser Architektur mit etwas schlankeren und verbesserten Verhältnissen ist die neunbogige zweigeschossige Kirchenvorhalle von S.S. Apostoli, die etwa um 1475 entstanden ist (Abb. 103). Von den verschiedenen römischen Portiken ist sie die aufwändigste und eleganteste. Die abschließende Balustrade (in der Abb. weggelassen) stammt erst aus späterer Zeit, in der auch die Kirche selbst völlig erneuert wurde. Das Erdgeschoß des

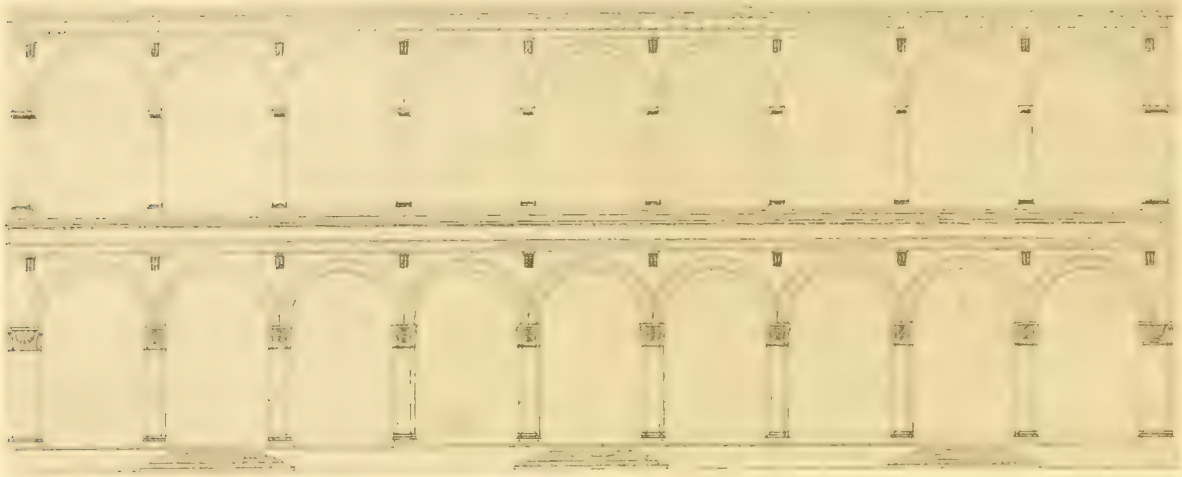
101. Hof des gr. Palazzo di Venezia in Rom

102. Vorhalle von S. Marco in Rom
(Abb. Schütz, Ren. in Italien)

kleinen Veneziahofes mit den achteckigen Pfeilern erscheint nochmals in der etwa gleichzeitigen fünfbogigen Halle vor S. Pietro in Vincoli, wo aber der erste Stock eine geschlossene Wand mit einfach umrahmten Fenstern zeigt. Hier ist die mittelalterliche Basilika dahinter noch erhalten geblieben. An sie stößt auch noch ein hübscher Arkadenhof mit jonischen Säulen rein toskanischen Charakters, der erst um 1490 vom Florentiner Giuliano da Sangallo erbaut wurde. Der Architekt der beiden Vorhallen wird wohl der nämliche sein wie der mutmaßliche des Pal. Venezia, — Giacomo da Pietrasanta. Vor etwa einem Jahrzehnt wurde der kleine Palast von der italienischen Regierung abgerissen, weil er der Aussicht auf das neue Viktor-Emanuel-Denkmal im Wege stand, der Hof ist in einem neuen Gebäude in der Nähe wieder aufgebaut.

Ganz anderen Charakter hat aber der nur zu einem Viertel vollendete Hof des großen Palastes, der die eigentlichen Wohnräume enthält. Hier ist das Kolosseum (Abb. 116) das absolute Vorbild, doch mit der bedeutenden Veränderung, daß alle Öffnungen weiter und höher, die Gliederungen verhältnismäßig dünner genommen wurden. Den Säulen des Erdgeschosses ist ein hohes Postament untergeschoben, um die Formen möglichst schlank halten zu können. Im „Cicerone“ meint Burckhardt, und viele haben es ihm nachgesprochen, daß der Architekt den römischen Stil darin nicht verstanden habe, daß er die Attiken über den Hauptgesimsen für Basamente angesehen habe, daß also im Erdgeschoß kein Untersatz unter die Säulen gehöre. Für das Kolosseum mag das gelten. Daß aber hohe Sockel unter den Erdgeschoßsäulen auch im antiken Rom selbstverständlich erschienen, lehrt ein Blick auf die Triumphbogen und andere römische Bauwerke. Darin hat also die Renaissance nichts Neues erfunden oder gar etwas mißverstanden, als sie auch später solche Postamente in unzähligen Fällen anwendete. (Siehe z. B. Vignolas Lehrbuch der Säulenordnungen u. a.)

Die Wucht der römischen Pfeilerhallen mit den vorgesetzten Halbsäulen ist damals noch so ungewohnt gewesen, daß man sie soweit als möglich zu verringern suchte, um der



103. Vorhalle von S. S. Apostoli in Rom (Nach Létarouilly)

üblichen Leichtigkeit der Säulenloggien nahezukommen, doch das Wesentliche, nämlich das Prinzip, daß nicht die Säule den Bogen tragen dürfe, sondern daß sie vor dem Pfeiler zu stehen und das horizontale Gebälk zu stützen berufen sei, während der Bogen nur eine Durchbrechung der dahinterliegenden Wand darstellt, dieses Prinzip der antiken Baukunst hat gerade Alberti in Wort und Schrift gegen die damalige Übung verfochten und es hat hier zum erstenmal den Sieg in der neuen Zeit erfochten. Noch war einstweilen der Hof fast der einzige Vertreter dieser Neuerung. Die Säulenarkaden blieben in ganz Italien bis ins 16. Jhh. und vereinzelt sogar noch viel länger in Gunst; erst die Vatikanshöfe und der Pal. Farnese fügten sich wieder der antiken Norm. Jedenfalls stehen die beiden Höfe des Pal. Venezia in ihrer architektonischen Komposition in so starkem Kontrast, daß man zu Unrecht für sie den gleichen Architekten annimmt. Wir erkennen hier den Niederschlag der zwei Strömungen, die sich in Rom bis zum Ende des Jahrhunderts kreuzen: der toskanischen und der streng antikisierenden Art. Es ist nicht der einzige Fall, daß sich beide am nämlichen Bauwerk finden, wir werden in der Cancelleria das gleiche bemerken. Es muß die mächtige Autorität Leon Battistas gewesen sein, die beim größeren Hof das dem damaligen Gefühl so widerstrebende System erzwungen hat und die es auch bei der Vorhalle der dem Palast einverleibten Kirche von S. Marco zur Geltung gebracht hat (Abb. 102).

An der Vorhalle von S. Marco (1468) sind die Formen schon kräftiger und voller als am großen Palasthof; die dreibogige Eingangshalle hat diesmal ihre Säulen direkt auf den Boden gestellt, die Anlehnung ans Kolosseum ist also noch enger. Das Obergeschoß ist nur durch schmächtige Pilaster gegliedert und die oberen Bogen sind durch Mauern mit Rundfenstern geschlossen, eine spätere Zutat, die den ursprünglichen Charakter stark beeinträchtigt.

Eine ganz ähnliche Architektur, die ebenfalls ihre Herkunft vom Kolosseum nicht verleugnen kann, wies die von Pius II. nach 1460 begonnene Benediktionsloggia am Petersplatz auf, die erst nach langer Bauzeit gegen Ende des Jahrhunderts in einer vorläufigen Ausdehnung von vier Achsen vollendet wurde. Wie sich das Gebäude zu den Plänen, die Alberti etwa zehn Jahre vorher für dieselbe Stelle gemacht hatte, verhielt, ist nicht mehr festzustellen, es liegt aber nahe, anzunehmen, daß es einen Teil der für die Vorderwand des Petersplatzes vorgesehenen Architektur bilden sollte. Der Name des Architekten ist nicht überliefert. Giuliano da Sangallo, der dafür genannt wird, kann erst lange nach dem

Beginn und da nur als Bauunternehmer tätig gewesen sein. Vieles weist dagegen auf einen Plan Albertis hin und jedenfalls spricht aus ihr derselbe Geist der Hochrenaissance, der einen Teil der römischen Werke im Gegensatz zu der dort importierten florentinischen Art von Anfang an beseelte, ein Geist, der, aus altrömischem Mutterboden entstanden, nichts gemein hatte mit der Art der zahlreichen Toskaner Bildhauer, die damals in Rom die meisten architektonischen Aufgaben beherrschten. Daß die Loggia aber in eine Gruppe mit den beiden zuletzt genannten gehört, ist sicher.

104. Ausschnitt aus einer Zeichnung des Petersplatzes im 16. Jhh. (Original in Wien) (Nach Egger, Röm. Veduten)

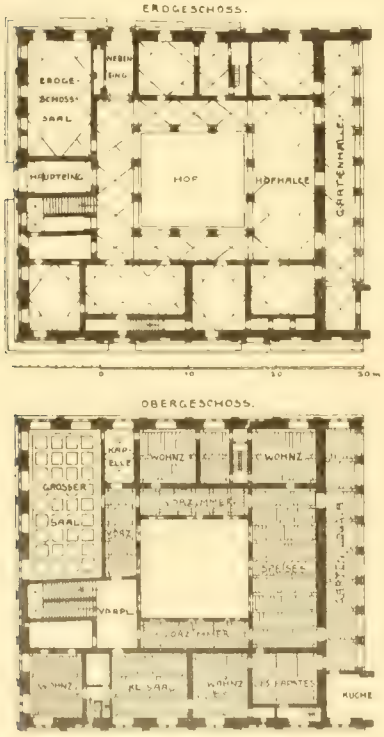
In einer Darstellung des vielfach abgebildeten Gebäudes von Martin Hemskerk aus dem 16. Jhh. ist zu sehen, daß eine Fortsetzung der Halle nach links über die drei Portale des Petervorhofs weg bis zur. Loggia des Pal. dell'Archiprete, der die Ecke bildete, geplant war. Die angefangenen Basamente und die seitlichen Bogenanfänger sind deutlich zu erkennen. Ihr Erdgeschoß sollte also den Hauptzugang zur Peterskirche mit Hilfe der vorgelagerten mächtigen Freitreppe vermitteln, während das erste Obergeschoß für den segenspendenden Papst bei feierlichen Gelegenheiten bestimmt war. Ein kleiner Balkon an dem zweiten Bogen diente für den Heiligen Vater. Das oberste Geschoß war wie am Kolosseum und an der Vorhalle von S. Marco durch Pilaster statt durch Halbsäulen gegliedert, sonst entspricht die Anordnung etwa dem Veneziahof, die Formen scheinen aber etwas kräftiger und voller, die Verhältnisse schlanker gewesen zu sein. Das Gebäude wurde im 17. Jhh., da Madernas Vorhalle seine Funktion ersetzte, bei der Neugestaltung des Petersplatzes abgerissen.

Im ganzen kann man aus der Spärlichkeit der römischen Werke in den drei ersten Vierteln des 15. Jhhs. die Interesselosigkeit der Päpste, des römischen Volkes und Adels wahrnehmen. Die Kirche war ja an sich Neuerungen nie wohlwollend; sie wahrte auch hier eine mehr ablehnende als direkt feindliche Stellung. Die erste Ehe des Humanismus mit der Papstgewalt brachte es zu keinem kräftigen Nachwuchs; von Nikolaus V. ist trotz seiner umfassenden Pläne fast nichts übriggeblieben. Die zweite unter Pius II. war recht kurz und der Papst mag ein Gefühl von der Pflicht Roms zum Widerstand gegen die antike Kunst gehabt haben, als er seine geliebten Bauschöpfungen in dem abgelegenen toskanischen Gebirgsort vergrub (s. S. 100 ff). So können wir auch verstehen, daß Alberti, der vierzig Jahre hier als Diener der Päpste tätig war, nur anonym auftrat, daß sein Geist aber lebendig blieb.

105. Palazzo Piccolomini und Dom zu Pienza (Arch. d. Ren. in Toskana)

3. Pienza.

Eine merkwürdige Episode dieser Zeit spielte sich in dem kleinen toskanischen Landort Corsignano ab, wo der Papst Pius II., der weitgereiste Humanist Aeneas Sylvius Piccolomini, beschloß, „Pienza“, seine Geburtsstadt, durch eine Kirche und mehrere große Paläste zu verschönern (1460—64). Er hatte als Architekten Bernardo Rossellino erkoren, der seit 1439 in Florenz als Bildhauer und Bauunternehmer mit großer Werkstatt, in der auch vier seiner Brüder arbeiteten, ansässig war. Als Bildhauer zeigt ihn das Grabmal des Lionardo Bruno (Abb. 44) und manche andere Schöpfung als einen der besten im Land, als Architekt war er augenscheinlich von geringer Selbständigkeit. Seine Fassade der Misericordia von Arezzo ist stark von Donatellos Art abhängig, das Mittelalter ist nicht überwunden und scheint überall durch; das Antike schematisch und wenig verständnisvoll behandelt. Was er in Rom leistete, ist, soweit man es heute noch beurteilen kann, völlig unter der künstlerischen Leitung Albertis vor sich gegangen. Es liegt zudem lediglich auf dem Gebiet der Bauunternehmung, wie es auch beim Palazzo Ruccellai in Florenz der Fall war. An diesen Bau lehnt sich nun auch der Palast des Papstes in Pienza ganz eng, freilich mit einigen Vergröberungen und stark entstellten Verhältnissen an; die Eile, mit der der Papst auf Erfüllung seiner Bauwünsche trieb, die kurze Bauzeit mag manche Inkongruenzen und Derbheiten des Inneren und Äußeren verschuldet haben, für das Wesentliche bleibt aber Rossellinos geringeres Kunstvermögen verantwortlich (Abb. 105, 106).



106. Grundriß des Pal. Piccolomini in Pienza

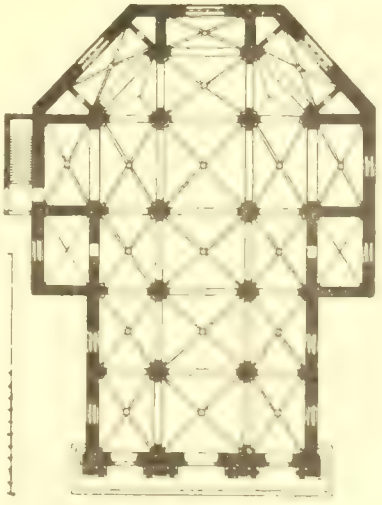
Der Palast folgt im allgemeinen Grundrißschema und im Aufbau um einen mittleren Loggienhof der toskanischen Art, wie sie durch den Palazzo Medici (Abb. 57) festgestellt wurde. Das Erdgeschoß ist durchwegs gewölbt und enthält eine geräumige Hofhalle von auffallend niedrigen und breiten Verhältnissen. Die Kapitellform ist ähnlich wie am Medicipalast in Florenz. Die Hofwände zeigen noch die Spuren der alten farbigen Dekoration, von der auch Reste in den Gartenhallen und vielen Gemächern vorhanden sind. Eine Ausnahmeerscheinung ist die rückwärtige Loggia, die in jedem ihrer drei Geschosse auf Säulen sich öffnet und den Blick auf den anstoßenden

Garten und darüber hinaus in das gegen Süden abfallende Tal gewährt. Der Garten steht teilweise auf großen Untermauerungen, die zu Ställen und Nebenräumen ausgenützt sind. Die beiden Obergeschosse sind unter sich gleichartig gestaltet und enthalten die Wohnräume des Papstes und seines Gefolges. Man wird im Grundriß die geringe Übereinstimmung des inneren Gefüges mit der äußeren Einteilung erkennen, da die Mittelmauern meist rücksichtslos gegen vermauerte Fensteröffnungen stoßen, eine Erscheinung, die wohl allen italienischen Palästen eigen ist, hier aber besonders häufig erscheint. Wie wenig die moderne Forderung nach Harmonie des äußeren und inneren Organismus im Sinne der damaligen Zeit lag, kann man hier erkennen. Weitaus der größere Teil der unnötig großen Fensterflächen mußte der inneren Benützbarkeit zuliebe wieder vermauert werden.

107. Dom von Pienza (Nach Laspeyres)

Ein Vergleich mit dem Palazzo Ruccellai (Abb. 85) zeigt auf den ersten Blick die größere Breite und Massigkeit des jüngeren Werkes; die Höhe ist dort etwa 21,5, hier 20 m, die Breite dort (auf acht Achsen ergänzt) 33 m gegen 40 hier. Dagegen sind die Fenster der Obergeschosse hier so groß, daß ihre Bogenscheitel fast an die Gesimse anstoßen, seitwärts bleibt dagegen bis zu den Pilastern etwas Spielraum. Überall, besonders im Erdgeschoß, gewahrt man gegen das Florentiner Vorbild viele Änderungen, die aber nirgends Verbesserungen bedeuten, vielmehr die straffe und festgeschlossene Form in willkürlicher Weise aufgelöst haben. Ein hübsches, dem Rossellino eigentümliches Werk ist der Ziehbrunnen an der Ecke mit zwei gebälktragenden Säulen für die Aufzugsvorrichtung, eine Form, die besonders in Klosterhöfen häufig wiederkehrt. Sie scheint vielfach schon im Mittelalter, besonders da, wo antike Spolien zur Verfügung waren, üblich gewesen zu sein.

Ganz eigenartig und von allen italienischen Kirchen der Zeit abweichend ist der neben dem Palast stehende Dom, der die in Italien, dem klassischen Land der Basilika, ungewöhnliche Anordnung der Hallenkirche aufweist. Der Grundriß mußte, da es an Raum gebrach, ganz kurz zusammengeholt werden. Er hat manche Ähnlichkeit mit gleichzeitigen deutschen Bauten, und in der Tat spricht der Papst selbst aus, daß die Eindrücke, die er bei seinem Aufenthalt in Deutschland empfangen hatte, für seine Schöpfung maßgebend waren; daß aber die gereifte Spätgotik des Nordens sich nicht kurzerhand der italienischen Renaissance vermählen ließ, hat der gelehrte Bauherr nicht erkannt (Abb. 107—109).



108. Dom von Pienza

Drei Schiffe von gleicher Höhe sind in fünf Joche geteilt; das vierte Joch ist seitlich als Querschiff erweitert, das fünfte als Chorjoch in den Seitenschiffen abgeschrägt und mit drei Kapellen umkränzt. Der Querschnitt entspricht in seinen Proportionen dem typischen der spätgotischen Hallenkirchen, bei denen meist die Höhe des eingeschriebenen gleichseitigen Dreiecks den Gewölbescheitel bestimmt; doch ist

109. Dom von Pienza, Blick gegen den Chor
(Phot. Alinari)

er augenscheinlich erst nachträglich auf dies Verhältnis gebracht worden, als die schweren, attikaähnlichen Aufsätze auf die quadratischen mit vorgelegten Halbsäulen versehenen Pfeiler aufgesetzt wurden, nicht zum Vorteil der Innenwirkung, die im Vergleich zu den nordischen Hallenkirchen eine weit massigere ist. Eine etwas später von einem oberitalienischen Meister (1484) ausgeführte Kirche in Siena, S. Maria in porticu, meist Fontegiusta genannt, trifft mit ihren vier schlanken Marmorsäulen, auf denen die eleganten Kreuzgewölbe direkt aufsitzen, den augenscheinlich angestrebten Eindruck viel besser. Bei diesen beiden Versuchen ist es aber geblieben, die Hallenkirche fand in Italien wenig Anklang.

Die Fassade wirkt durch die geschlossene Wucht ihrer Masse, durch den großen Dreiecksgiebel und die resolut vertikale Dreiteilung feierlich und monumental (Abb. 107). Hier hat Bernardo eine ganz selbständige Gliederung der Front ausgedacht und damit ein ernstes und tüchtiges Werk geschaffen. Der vier Strebepfeiler, die das Ganze beherrschen, ist er nicht ohne Geschick Herr geworden; freilich in einer Weise, die ihn von der antiken Form recht weit entfernt. Daß sie ihm nicht das höchste Ziel bei seinem Entwurf ist, zeigen auch die Einzelheiten der Wandgliederung mit den eingestellten Ecksäulen und vieles andere, so z. B. der mit Krabben besetzte Turmhelm. Unter dem Chor befindet sich durch das abfallende Gelände bedingt, eine geräumige Krypta. Der ganze hintere Teil des Gebäudes hat sich infolge mangelhafter Fundation um mehr als einen Meter gesenkt, wie auf der Abb. 109 zu erkennen ist; dadurch sind dort in den letzten Jahrzehnten umfangreiche Erneuerungen notwendig geworden.

Der trapezförmige Platz, dessen eine Wand die Kirche und dessen zweite der Papstpalast bildet, ist eines der geschlossensten und eindrucksvollsten Architekturbilder Italiens, das in dem weltverlorenen Landstädtchen doppelt stark wirkt. Die Seite gegenüber dem Pal. Piccolomini wird durch den einfacheren Bischofspalast eingenommen, dessen Fassade der des Pal. Venezia ähnlich ist, doch ist das zinnengekrönte Wehrgesims hier weggeblieben. Noch ein weiterer Palast der Stadt, der des Kardinals von Pavia (jetzt Newton), zeigt die gleiche Formbehandlung, nur sind hier die verputzten Wandflächen durch erloschene Sgraffittodekorationen geschmückt. Die rückwärtige Wand des Platzes ist geteilt und hat rechts den Kommunalpalast mit einer dreibogigen Straßenhalle auf derben jonischen Säulen und einem Turm mit auskragenden Wehrgängen (Abb. 110). Er ist mit wenig Neuerungen in den Einzelheiten ganz in der Form des mittelalterlichen Rathauses gehalten, wie viele toskanische Landstädte sie heute noch aufweisen können. Auch hier war die Wand ehemals durch eingeritzte Dekorationen belebt. Der vierte Palast des Platzes ist in den Anfängen stecken geblieben, ebenso einige andere auf Wunsch des Papstes von Großen der Kurie begonnene Wohnbauten. Überall ist zu erkennen, wie wenig Rossellino zu selbständigem Schaffen, wo ihm ein bedeutendes Vorbild fehlte, befähigt war, wie unrecht die haben, die ihm und nicht dem Alberti sogar den Pal. Ruccellai zuschreiben wollen.

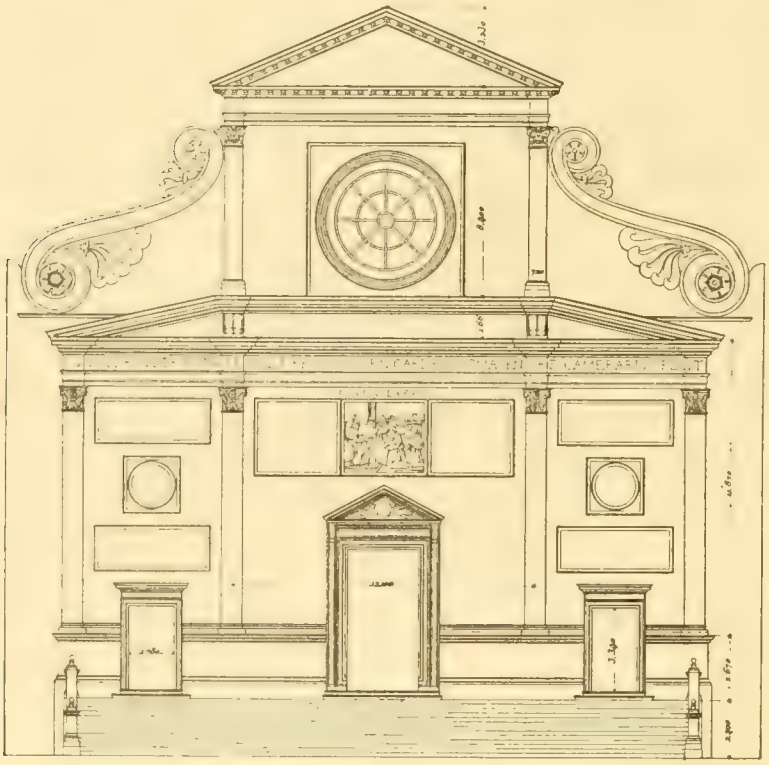
4. Spätere römische Werke.

Unter den in Rom tätigen Architekten sind die schon genannten Bernardo Rossellino (1409—1463) und Giacomo da Pietrasanta († um 1495) die bedeutendsten, ferner ist Baccio Pontelli aus Florenz († 1494) zu nennen, ein tüchtiger Bildhauer, der in ganz Mittelitalien an vielen Kirchenbauten tätig war, doch auch Befestigungsarbeiten in Auftrag erhielt. Er ist aber erst seit 1482 in Rom anwesend. Ihm und dem Meo del Caprina aus Settignano bei Florenz († 1501) wurden früher fast alle römischen Bauten der Zeit zugeschrieben; sie scheinen sich aber auf mehr Hände zu verteilen, von denen nur Sebastiano da Firenze, Marco und Giovannino de'Dolci gleichfalls aus Florenz, erwähnt seien. Auch Giuliano da Sangallo aus derselben Stadt erscheint unter Paul II. vorübergehend in Rom, damals wohl bloß als Bauunternehmer, nicht, wie später, als schaffender Künstler. Von ihm wird erst später in anderem Zusammenhang zu reden sein.

110. Palazzo Comunale und Bischofspalast in Pienza
(Arch. d. Ren. in Toskana)

An einigen römischen Kirchenbauten sei die Art dieser Meister verdeutlicht. S. Maria del Popolo wurde 1471—77 erneuert, ein dreischiffiger Grundriß mit Querschiff und seitlichen polygonalen Kapellen, im basilikalen Aufbau niedrig und ohne Reiz, überall mit rippenlosen Kreuzgewölben eingedeckt, nicht mehr recht mittelalterlich und nur in den Einzelformen von dem neuen Stil beeinflußt. Die Fassade ist zweistöckig mit dünnen und weitgestellten Gliederungen; sie hat ein Erdgeschoß mit drei Portalen, auf dem ein schmaler Oberstock mit einer Rose in der Mitte sich erhebt. Die Vermittlung übernehmen beiderseits geschwungene Anläufe, die in ihrer heutigen Form von einem barocken Umbau herrühren. Die Kirche ist überhaupt im Innern und Äußern nicht mehr rein aus der Erbauungszeit erhalten. Die zierliche Steinmetzarbeit an den Portalgewänden, den Kapitellen und dem Rundfenster ist das beste daran und zeigt die Kunstauffassung des Meisters deutlich; es ist die Florentiner Bildhauerschule, die ihre ganze Kraft und Erfindungsgabe auf solche Schmuckstücke konzentriert.

Ebenso weisen die feinen Einzelheiten der etwas komplizierteren Fassade von S. Agostino (1479—83) auf einen geschickten Bildhauer hin, der aber wenig architektonischen Sinn hat. Die Hilflosigkeit des Aufbaues und die Maßstabsfehler in den Voluten, die augenscheinlich von S. Maria Novella in Florenz beeinflußt sind, haben fast etwas Komisches. Dabei ist das Marmorportal eines der schönsten in Rom. Der Grundriß der dreischiffigen Kirche schließt sich mit seinem gebundenen System an den Dom von Faenza eng an, aber auch hier ist der ganze Aufbau, zumal das Rippenkreuzgewölbe, ein Rezidiv in die Gotik. Nur den Meißel wissen die Erbauer meisterhaft zu führen, was darüber hinaus geht, liegt außerhalb ihrer Künstlerschaft. Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano da Firenze sind hier tätig gewesen (Abb. 111).



111. S. Agostino in Rom (Nach Létarouilly)

Die kleine einschiffige Kirche S. Pietro in Montorio (um 1472) gleicht in ihrer Front den toskanischen. Vier annähernd quadratische Joche mit Kreuzgewölben ohne Rippen bilden das Schiff, an den Seiten halbrunde Kapellennischen, im dritten Joch von querschiffartiger Größe. Der Chor ist noch polygonal. Die Architektur ist von etwas harten und trockenen Formen; an den Ecken der Fassade je zwei Pilaster übereinander, unten ein hübsches Portal, oben eine Rose, darüber ein einfacher Dreiecksgiebel. Meo del Caprina wird für diese Fassade als Meister genannt und ihm wird auch die kleine S. Aurea in Ostia zugeschrieben, die nach dem Wappen im Giebel von Julius II. als Kardinal zu Ende des 15. Jhhs. erbaut ist. Vielleicht ist aber der Mauerkörper mit dem Maßwerk in den Fenstern älter als das elegante Architekturgerüst im altrömischen Tempelschema, das ihn umgibt (Abb. 112).

1471 wurde von Sixtus IV. der große Komplex des römischen Spitals zum Hl. Geist erneuert. Die Kirche hat einen ähnlichen Grundriß wie S. Pietro in Montorio, aber statt der Gewölbe bloß eine Flachdecke im Hauptraum. Er wird von fünf halbrunden Kapellen jederseits begleitet, daran schließt sich der etwas schmalere, rechteckige Chor mit der Apsis. Die wichtige Fassade gehört dem vorgeschrittenen 16. Jhh. an und soll erst später behandelt werden. Offene Straßenhallen waren ehemals den langgestreckten Krankensälen des öfters umgebauten Spitals vorgelagert, sie sind jetzt verschwunden, aber die vier Höfe sind heute noch von ihren schönen toskanischen Loggien umgeben, alles nicht eben besonders fein aber gut und wirkungsvoll behandelt. Das Portal ist wieder eine hübsche Marmorarbeit toskanischer Künstler. Der Kampanile, der hinter der Kirche aufragt, ist bemerkenswert durch die glückliche Lösung, mit der die neuen Formen dem Turmschema des frühen Mittelalters angepaßt sind. Die vier Obergeschosse mit ihren säulengeteilten Rundfenstern sind durch Pilaster und Gesimse in zwei große Stockwerke zusammengefaßt (Abb. 113). Als Architekt galt früher Baccio Pontelli, da er aber erst 1482 nach Rom kam, durfte seine Mitwirkung an dem Gebäude, das damals der Vollendung nahe war, unwahrscheinlich sein.

Die Baugeschichte des Spitals ist im einzelnen recht dunkel, besonders ist durch die wiederholten Veränderungen und Zusätze zu Beginn und am Ende des 16. Jhhs. der frühere Zustand fraglich geworden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der in der Abbildung dargestellte Hof erst um 1580 von Ottavio Mascherino

112. S. Andrea in Ostia (Phot. Alinari)

hinzugefügt wurde, aber er schließt sich in der Gesamthaltung genau an die drei vermutlich älteren an, nur daß diese vierseitige jonische Kapitelle und keine Umrahmungen um die Bögen zeigen.

Von den römischen Kirchen dieser Zeit weicht die kleine S. Maria della Pace nicht unbeträchtlich ab. Ein achteckiger Kuppelraum ist einem kurzen Schiff angegliedert und Nischen sind überall in die dicken Mauern eingetieft (Abb. 115). Der Grundriß hat Verhältnisse, die merkwürdig an altrömische Gewölbebauten erinnern, aber der schwächliche Aufbau hält nicht das, was der Plan verspricht. Im Schiff würde man eine kassettierte Tonne an der Decke erwarten, dafür sind Rippenkreuzgewölbe da und die Gliederung des Kuppelraums ist auch nicht im antiken Geiste gehalten bis auf die großen sechseckigen Kassetten der Wölbung, die aber von Rippen unschön überschnitten werden. Es sieht so aus, als ob bei der Ausführung ein anders gedachter Entwurf verdorben worden sei, ein Entwurf, der starke Ähnlichkeit mit Albertis ebenfalls nicht fertig ausgeführten Innenraum von S. Francesco zu Rimini aufweist, dessen geplante Gestalt aber durch Albertis Briefe und die Denkmünze (Abb. 84) zu rekonstruieren ist. Wie dem auch sei, der Raumeindruck des ganzen ist trotz der Verstümmelung und barocker Umbauten ein ganz anderer wie der vorher genannten Kirchen; er steht dem antik-römischen Empfinden, wie es durch Albertis Bauten verkörpert wurde, auffallend nahe.

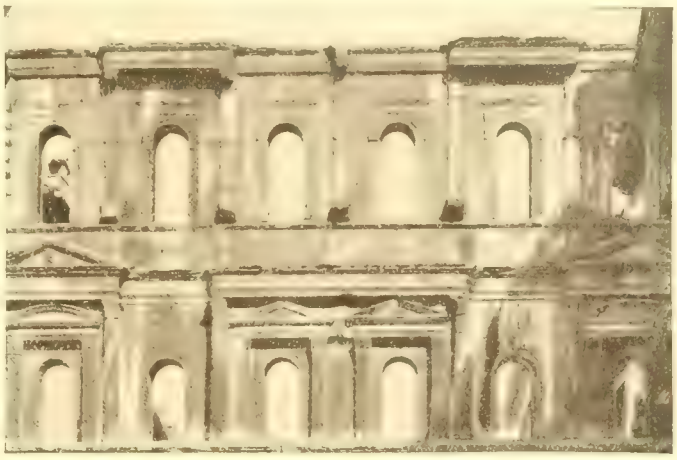
Das architektonische Interesse, das die Privatkapelle des Papstes im vatikanischen Palast bietet, verschwindet völlig vor den großen Werken der Malerei, denen sie einen schlichten Rahmen bildet. Die nach ihrem Erbauer genannte Sixtinische Kapelle (1473—81) ist ein Rechteck, dreimal so lang wie breit und mit einem Muldengewölbe geschlossen, in das von den Schmalseiten je zwei, von den Langseiten je sechs Stichkappen in enger Reihe einschneiden, eine Deckenform, die seit dem späteren Mittelalter allgemein für sakrale und profane Räume benützt war (siehe z. B. den Erdgeschoßgrundriß S. 57, Schnitt S. 58). Die Enthalt

113. Hof und Glockenturm vom Spital S. Spirito in Rom (Nach Létarouilly)

samkeit des Architekten Giov. de'Dolci aus Florenz könnte man heroisch nennen, wenn sie frei gewählt wäre. Bloß an den Chorschranken und Tribünen tritt die feine Meißelarbeit der Florentinischen Schule zutage.

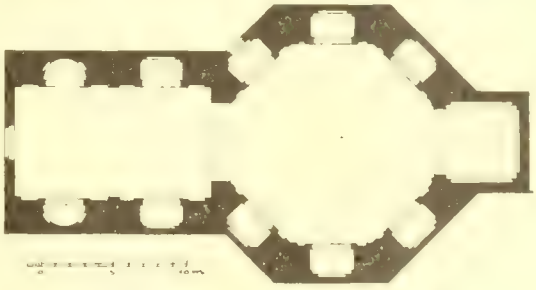
Von Profanbauten Roms ist aus dieser Zeit wenig Bedeutendes auf uns gekommen. Fenster und Portale mit antiken Umrahmungen, rundbogig oder eckig geschlossen, sind seit 1470 allgemein in Gebrauch, die Höfe haben meist die achteckigen Pfeiler des kleinen Veneziahofes, seltener richtige Säulenhallen. Die glatten Wände sind häufig mit Sgraffitten oder Fresken geschmückt. Manches kleinere Haus in alten engen Gassen ist heute noch erhalten, von größeren sind Pal. Altemps, Pal. Capranica und del Governo Vecchio zu nennen. Als Fensterumrahmung wurde in Rom häufig eine antike Form verwendet, die sich an einem Stadttor Veronas, der sog. Porta de'Borsari (Abb. 114) bis auf unsere Zeit erhalten hat, für die aber wahrscheinlich Vorbilder in Rom selbst im 15. Jhh. noch vorhanden waren, sonst ließe sich ihr häufiges Vorkommen gerade hier, z. B. an der Cancelleria (Abb. 117) nicht erklären. Für die vielstöckigen Häuserfronten mit ihren geschlossenen, von Fenstern durchbrochenen Wänden konnten die antiken Überreste nicht viel brauchbare Beispiele liefern, daher konnte das spätantike Veroneser Gebäude selbst in Rom eine so starke Beachtung und Nachahmung finden, wie kaum ein anderes; nur das oberste Stockwerk des Colosseums (Abb. 110) bot ebenfalls manche Anknüpfungspunkte und wurde wiederholt benützt. Überhaupt stand unter

den römischen Ruinen dies Amphitheater bei seiner freien Lage, guten Erhaltung und nicht zum wenigsten bei seiner vielseitigen Brauchbarkeit für die neuen Zwecke im Vordergrund des Interesses. Die Villa Belvedere, die sich Innozenz VIII. hoch hinter dem Vatikan mit schöner Aussicht nach dem Tibertal erbauen ließ, hat nach ihrer Nordostseite eine zweistöckige Säulenhalle zwischen turmartig vortretenden Eckbauten aufgewiesen; ihre ehemals isolierte Lage verlor sie durch Bramantes Vatikanerweiterung und sie selbst wurde bei dem Umbau der vatikanischen Sammlungen im 18. Jhh. zur Unkenntlichkeit verändert. Die Portikus zwischen zwei Eckrisaliten ist ein vielverwendeter altrömischer Villentypus, der nunmehr wieder häufig aufgenommen wurde und bis in die Barockzeit hinein sich großer Beliebtheit in ganz Italien erfreute.

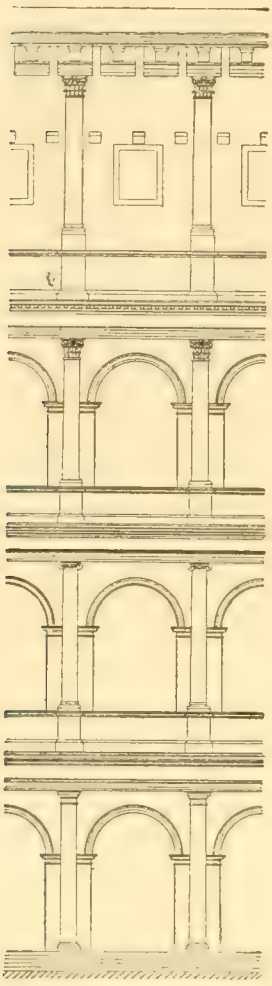


114. Obergeschosse der Porta dei Borsari in Verona

An diese Stelle ist nun der Palast der päpstlichen Kanzlei, die Cancelleria, zu setzen, die in der Architekturgeschichte gewöhnlich im Zusammenhang mit der Hochrenaissance gebracht wird, obgleich sie offenbar in Leon Battistas römische Schule gehört. Die falsche Stellung kommt daher, daß Vasari sie als erstes von den Werken des Bramante in Rom aufzählt, in dem bekannten Bemühen, allen bedeutenden Werken einen ebenso klangvollen Baumeisternamen anzufügen. Da aber urkundlich der Bau 1486 begonnen, die Fassade drei Jahre später großenteils vollendet war (die rechte Hälfte wurde erst 1495 fertig), Bramante aber erst um 1500 in Rom erschien, ist eine wesentliche Tätigkeit des Meisters an diesem Werk, das ohnehin in sein übriges Schaffen gar nicht hineinpaßt, unmöglich. Dagegen weist die typische Zurückhaltung in allen Reliefs, die Gliederung mit Pilastern, die Entlehnung des Hauptgesimses und anderer Architekturteile vom Obergeschoß des Kolosseums zwingend auf Albertis Schule hin. Man hat die Wahl, den Entwurf zu dieser in ihren harmonischen Verhältnissen wunderbar durchkomponierten Front einem völlig in der Dunkelheit gebliebenen Schüler Albertis zuzuschreiben, der dessen Art mit unverbrüchlicher Treue und ähnlich genialer Feinfühligkeit für architektonische Proportionen handhabte oder in dem System der Fassade eine Wiederholung von Albertis verlorenen Plänen für den Neubau der vatikanischen Paläste auf dem Petersplatz zu erkennen (s. S. 94). Dort sollten nach Manettis Bericht schon Gebäude mit ähnlicher Bestimmung errichtet werden; es lag also nahe, daß Kardinal Rafael Riario, als er den Palast und die anstoßende Kirche S. Lorenzo in Damaso von Grund aus erneuern und zu einer einheitlichen Front zusammenfassen ließ, sich dafür vorhandener Pläne bediente. Aus diesem Grunde kann damals der Name des eigentlichen Architekten unbekannt geblieben und später Bramante vermutungsweise dafür aufgekommen sein. Ein Umstand weist besonders auf Alberti hin, nämlich die rhythmische Anordnung der Pilaster, die sich an keinem anderen Bau der Zeit außer im Schiff von S. Andrea in Mantua findet (Abb. 93).



115. S. Maria della Pace in Rom

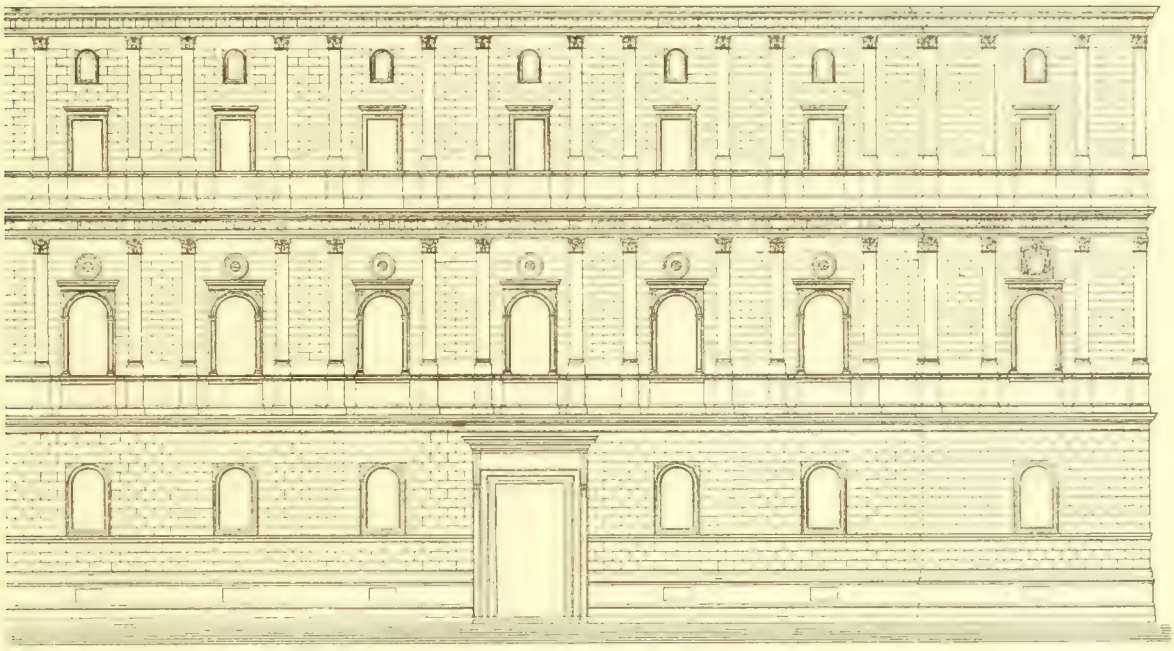


116. System des Kolosseums in Rom

Nur dort sind die Stützen abwechselnd enger zusammengezogen, sonst treten sie immer in gleichen Abständen auf, bis der große Vatikanshof des Bramante das Motiv wieder aufnimmt. Manche andere Eigentümlichkeiten in der Form der Kapitelle, des Hauptgesimses, der Verdoppelung der Sockelgesimse haben deutliche Beziehungen zum Pal. Ruccellai, auch zu den Kirchen, die auf den vorigen Seiten behandelt wurden, lassen sich solche nachweisen. Wie dem auch sei, jedenfalls tut die Kunstforschung gut daran, das Werk als letzte und reifste Frucht der vorhergehenden Periode zu betrachten und nicht als den Anfang einer neuen Stilepoche, die mit Bramantes römischen Bauten anhebt.

Der Palast baut sich in einer Frontausdehnung von 90 m in drei Stockwerken auf, die in ihrer Höhe von über 8 m nur ganz wenig nach oben abnehmen. Zwei Portale führen in das Innere, das rechte in die alte Basilika S. Lorenzo, die etwa die Hälfte der Grundfläche einnimmt und damals einem völligen Umbau unterzogen wurde (1552 nochmals verändert). Ihre schönen antiken Granitsäulen von zweierlei Abmessungen wurden wahrscheinlich im Palasthof wieder verwendet und dafür in die Kirche einfache Pfeiler mit Kreuzgewölben in den Nebenschiffen eingesetzt. Das andere größere Portal führt in den Hof. Beide Tore sind erst lange nach der Vollendung von Vignola und Domenico Fontana angebracht worden. An den Ecken der langen Front ist je ein Abschnitt, der sich durch die Fassadenteilung ergibt, als ganz schwaches Risalit herausgehoben, eine bedeutsame Neuerung, die im Stadtpalast hier schüchtern zum ersten Male erscheint und vielleicht in antiken Villenanlagen (siehe auch Belvedere S. 107) ihre Vorläufer hat, im übrigen bewegt sich der ganze Aufbau alter Übung gemäß in einer Ebene mit so zartem und zurückhaltendem Relief, daß er unseren an stärkere Mittel gewöhnten Sinnen etwas leer vorkommt. Aber diese Frontkomposition führt ihren alten Ruhmestitel, das Feinste, Durchdachteste und Vornehmste der ganzen Palastarchitektur Italiens zu sein, nicht mit Unrecht. Scheinbar mühelos und nach freier Wahl stehen die vier Reihen Fenster in ihren Feldern, scheinbar zufällig haben sich in anmutigem Reigen die Pilaster zwischen den Fenstern genähert, scheinbar selbstverständlich durchsetzen die scharfen Horizontallinien die Mauer. Und doch sitzt jedes Glied unverrückbar an seinem Fleck, muß da sitzen nach dem Gesetz der Concinnitas, so daß jede Veränderung den ganzen Zusammenklang vernichten würde (s. S. 92). Die Pilasterintervalle sind im Verhältnis des goldenen Schnittes angeordnet, so daß der kleinere Zwischenraum zum größeren sich verhält wie dieser zur Summe der beiden, auch in der übrigen Austeilung spielt diese Proportion eine gewisse Rolle. (Weitere geometrische Relationen zwischen den einzelnen Teilen siehe bei Wölfflin, Renaissance und Barock, S. 49[111], und die grundlegenden Betrachtungen bei A. Thiersch, Proportionen in der Architektur, Hdb. d. Architektur IV, 1, in denen leider die Cancelleria nicht als Beispiel benützt ist.) Wir fühlen solchen Wohllaut beim Betrachten wohl, ohne uns jedoch über seine strenge Gesetzmäßigkeit Rechenschaft geben zu können. Am deutlichsten tritt dies Gefühl dem dorischen Tempel gegenüber zutage, dem unerreichten Muster für rhythmische Bindung aller Teile zum Ganzen bis in die letzte Fuge des Steinschnitts herab. Der griechische Tempel blieb außerhalb des Gesichtskreises der Renaissance, es erscheint uns sonderbar, daß er so gänzlich übersehen werden konnte. Die erhabenen Steine in Hellas, Unteritalien und Sizilien schwiegen noch und begannen erst Jahrhunderte später zu den Menschen wieder zu reden, in der Cancelleria aber ist der Geist, nicht die Form der Antike so lebendig geworden wie nie zuvor und selten nachher.

Ähnlich wie am Pal. Ruccellai sind die drei Gesimse in ihrer Ausladung abgewogen (s. S. 82); wenn auch die beiden unteren nicht mehr so bandartig flach gestaltet sind, so springt doch das oberste bei gleicher Höhe stärker vor und ist durch Konsolen unterstützt, so daß es zur Krönung der ganzen Mauer wird. Das Kolosseum ist sogar in Einzelheiten, wie den ungewöhnlich hohen Pilasterbasen maßgebend, die Fenster



117. Cancelleria in Rom, Hälfte der Fassade (Nach Létarouilly)

sind in dem auf Seite 104 erwähnten veronesischen Stadttor vorgebildet, vielleicht sind sie die frühesten dieser Form, die in Rom nun häufiger auftaucht. Alle Einzelheiten der Trafertinfront, in die die Fensterrahmen in weißem Marmor eingesetzt sind, haben scharf und etwas trocken gezeichnete Profile; der Schmuck ist sparsam verteilt und steigert sich nur um die Öffnungen des ersten Stocks zu reicherer Meißelarbeit. Nirgends wird die Aufmerksamkeit von den puritanischen Architekturlinien abgelenkt.

Eine beachtenswerte Variante des Fassadensystems gibt die an einer kleinen Sackgasse gelegene Schmalseite (Abb. 118 rechts). Das Eckrisalit springt energisch vor, in der Rücklage reihen sich die Pilaster in gleichen Abständen.

Der Hof (Abb. 119) mit seinen zweigeschossigen Säulenarkaden von 5×8 Achsen hat den allgemeinen Charakter der toskanischen, bloß daß hier die unteren zwei Geschosse geöffnet und das oberste geschlossen ist, während dort meist das mittlere Fenster aufweist. Die straffere Fassung des alten Motivs springt in die Augen. Schon die Wahl der dorischen Ordnung statt der bisher allein üblichen jonischen oder korinthisierenden bedeutet eine Absage an den florentinischen Zierat, zugleich eine Zunahme der körperlichen Masse. Die Eckverstärkung durch einen hakenförmigen Pfeiler, der an Stelle der Säule tritt, ist konstruktiv und ästhetisch wichtig, im kleinen Veneziahof (Abb. 100) und in einem der Höfe des Spitals S. Spirito ist sie in ähnlicher Weise durch die dem Eckpfeiler vorgelegten Halbsäulen erreicht; die Intervalle von Achse zu Achse sind unten 3/4 der Säulenhöhe, oben ihr gleich, das oberste Geschoß ist wieder eine Studie nach dem des Kolosseums, das augenscheinlich dem Architekten als das Ideal römischen Bauschaffens erschien. Die muntere Leichtigkeit der florentinischen Hallen ist einem feierlichen Ernst gewichen, der alte Stil ist auf seinem eigensten Gebiete geschlagen.

Daß der Hof der letzte großartige Säulenhof Roms gewesen sei, wie in Burckhardts Cicerone steht, ist unrichtig, bald darauf wurde er im Palazzo Doria-Pamphili in fast den gleichen Verhältnissen und Einzelheiten, aber noch großartigerer Ausdehnung von 7×8 Arkaden wiederholt. Er ist wahrscheinlich von Kardinal Fazio Santori unter Julius II. errichtet. Das dritte geschlossene Stockwerk ist weggelassen, die Säulen des Obergeschosses haben keine Piedestale und korinthisierende Kapitelle. Etwa zur nämlichen Zeit mag der noch größere ebenerdige Säulenhof im römischen Karthäuserkloster bei S. Maria degli Angeli entstanden sein, das heutige Thermenmuseum, wohl mit Unrecht dem Michelangelo zugeschrieben. Hundert dorische Säulen umrahmen den quadratischen Garten und tragen auf ihren Bogen ein niedriges geschlossenes Obergeschoß. Der Certosahof bei Florenz ist das Vorbild (Abb. 54), doch hat die schlichtere Kapitell-

118. Cancelleria in Rom (Ediz. inallerabile)

form und der engere straffere Säulenabstand sich auch hier eingebürgert. Ganz kann sich Italien allen klassischen Forderungen zum Trotz nicht von dieser schönen und eleganten Bauweise trennen: noch 1623 hat Fansago in Neapel den großen Certosahof wieder in der nämlichen Art gestaltet.

Auf einem kleinen Platz im vatikanischen Borgo steht ein Palast von Kardinal Hadrian von Corneto 1496, also nach Fertigstellung der Cancelleria begonnen, nach seinen späteren Besitzern Palazzo Giraud oder Torlonia genannt (Abb. 120). Er ist bei beträchtlich geringerer Breite jener in allen Stücken sehr ähnlich und segelte bisher auch unter der Flagge Bramantes, die ihn vor Kritik deckte, da man annehmen mußte, daß in dem jüngeren Werk der Meister sich jedenfalls verbessern wollte. Nachdem nun dieser für beide ausscheidet, wird man leichter das Verhältnis zwischen ihnen finden: es muß ein ähnliches sein wie bei Pal. Ruccellai in Florenz und Piccolomini in Pienza, also ein stümperhaftes Nachahmen durch einen Mann, der von dem, worauf es ankommt, keine Ahnung hat. Man beachte nur, wie durch das vergrößerte Mittelintervall die Pilaster zu schwach werden, wie vollends durch den argen Mißgriff im Maßstab des Hauptfensters die ganze Harmonie des ersten Stockes vernichtet ist. Auch im zweiten Stock sitzen die Fenster schlecht in der Fläche. Die Abstufung der Geschosse, dort fein abgewogen, ist hier ungeschickt übertrieben. Wenn irgendwo die Probe auf Albertis Gesetz, daß die höchste Vollkommenheit den Stempel unverrückbarer Notwendigkeit trage, gemacht werden kann, so ist es hier.

Dem Pal. Giraud kommt im Aussehen seine geringere Frontausdehnung zugute, die bei der Cancelleria zu lang erscheint; vielleicht ist sie dort erst nachträglich über die Kirche hin ausgedehnt worden. Der

Hof des Pnlastes hat ganz einfache, vierkantige Pfeiler als Träger der Arkaden und zwei Fensterstockwerke darüber. Das jetzige barocke Portal ist in der Abb. 120 durch ein besser passendes der gleichen Zeit ersetzt.

119. Hof der Cancelleria in Rom (Schütz, Ren. in Italien)

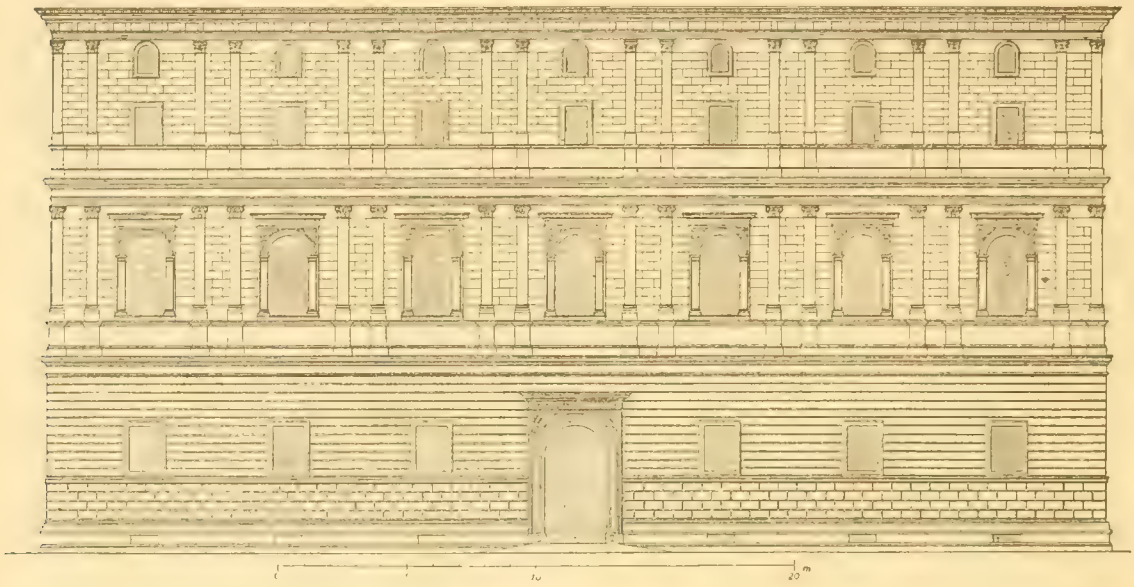
Man ist genötigt anzunehmen, daß der Plan des anonym gebliebenen genialen Architekten einmal genau, das andere Mal mit willkürlichen Abweichungen ausgeführt wurde; daß dieser Plan von Alberti herrühren müsse, ist schon von verschiedenen Kunsthistorikern ausgesprochen worden und ist nach unserer heutigen Kenntnis der Baukunst Roms die beste Erklärung dafür.

Das Fassadensystem der Cancelleria hat im letzten Jahrzehnt des 15. und im ersten des folgenden Jahrhunderts manche Nachahmung gefunden, besonders die schon auf S. 107 erwähnten rundbogigen, viereckig umrahmten Fenster. Das Beste darunter ist vielleicht das sog. Haus des Bramante, nach Inschrift 1500 vom päpstlichen Schreiber Turchi errichtet, von nur drei Fenstern Breite (Abb. bei Létarouilly, T. 13, siehe auch das Haus neben der Kirche auf unserer Abb. 121).

Trotz ihrer späten Entstehungszeit (1514) gehört in diese Gruppe die eigenartige Fassade von S. Maria dell' Anima, die Kirche der deutschen Nation (Abb. 121). Sie ist der letzte Nachzügler des vorbramantischen römischen Stils, der durch die früher behandelten Fronten von S. Maria del Popolo, S. Agostino, S. Pietro in Montorio und Ostia gekennzeichnet wird (S. 103 ff.).

S. Maria dell'Anima wurde um 1500 von einem deutschen Baumeister begonnen. Der Innenraum ist dadurch bemerkenswert, daß hier das Hallensystem mit drei gleichhohen Schiffen angewendet ist, also wie in Pienza durch nordische Einflüsse vermittelt (S. 101). Drei Pfeilerpaare, mit überschlanken korinthischen Pilastern besetzt, tragen die rippenlosen Kreuzgewölbe und längs der Seitenschiffe erweitern den Raum flache Nischen, die bis in die Gewölbezone hineinreichen. Ihr Verhältnis verrät in seiner Engbrüstigkeit mehr gotisches als antikes Empfinden. Das Strebesystem ist durch die Nischenanordnung geschickt verhehlt. An das Mittelschiff schließt sich etwas schmäler das längsoblonge Chorviereck mit einer Apsis. Trotz aller Magerkeit der Architekturglieder entbehrt der Innenraum, der durch spätere Restaurationen etwas verunstaltet ist, nicht des gewissen Reizes, der die Hallenkirche vor der Basilika fast stets auszeichnet.

Die Fassade ist in drei Stockwerken aufgebaut, von denen das oberste lediglich als Kulisse vor das flache Dach gesetzt ist, es vertritt also gewissermaßen den sonst gebräuchlichen Giebel, der dem Architekten wohl zu lastend für seine zarten unteren Stockwerke vorgekommen sein mag. Die drei feingezeichneten Konsolengesimse teilen die Höhe in etwa 10,8 und 7,5 m ab. Die ebenfalls dreiteilige Vertikalgliederung wird durch weit über die Norm gestreckte Pilaster ähnlich wie im Innern bewirkt, an den Ecken sind sie verdoppelt. In der Schüchternheit und Zaghaftigkeit, mit der dies Netz über die Fläche geworfen ist, offenbart sich eine ähnliche Empfindung wie an der Cancelleria, freilich verrät sich in den Einzelheiten eine beträchtlich ungeübtere Hand. Die Rose im obersten Stock erleuchtet nur den Dachboden, während die großen, gut profilierten Rundfenster des Mittelstocks die hauptsächlichste Lichtquelle des Innenraums sind. Die drei schönen Marmorportale sind wahrscheinlich etwas später von einem anderen Meister eingesetzt, ihre volleren und saftigeren Formen gehören schon dem entwickelten Stil des 16. Jhhs. an. Wie es auch



120. Palazzo Giraud-Torlonia in Rom (Nach Bühlmann, Arch. d. klass. Altert.)

an den Seitenfronten der Cancelleria und bei vielen anderen Bauten der Zeit in Rom der Fall ist, sind bloß die Architekturglieder in Travertin, die Flächen aber in dem engschichtigen römischen Backstein ausgeführt. Ein schlanker Glockenturm von guten Verhältnissen ragt über die Wand an der rechten Seite empor.

Was die Fassade von den übrigen genannten des römischen Frühstils unterscheidet, ist der Ernst und die herbe Sachlichkeit, die mit der zierlichen und gewissenhaften Bildung der Einzelheiten verbunden ist, dabei ein sicheres Gefühl für gute Verhältnisse. Die Großartigkeit und die Würde der Gesamtkomposition kommen in der engen Gasse kräftig zur Wirkung und weisen nach rückwärts auf die Schule der Cancelleria, nach vorwärts aber auf die römische Grandezza, die von da ab alle Architekturwerke der ewigen Stadt beherrscht. So kann der unbekannte Meister von S. Maria dell'Anima neben dem größeren Anonymus der päpstlichen Kanzlei immerhin bestehen.

5. Neapel und Urbino.

Sporadisch erscheint, bis gegen das Jahrhundertende die neuen Formen zum Allgemeingut in ganz Italien werden, an einzelnen weitzerstreuten Punkten des Landes die Renaissancearchitektur. Wir haben schon bemerkt, daß die dekorative Plastik und sonstige Einzelheiten, wie Portale, Vorhallen, Grabmäler, Altäre und Tabernakel sich leichter und rascher übertragbar erwiesen als die eigentliche Baukunst. Anfangs geschah dies fast ausschließlich durch toskanische Bildhauer, die sich an lohnenden Orten niedergelassen hatten, wanderten oder berufen wurden, aber von den letzten Dezennien des Jahrhunderts an machen oberitalienische Künstler den Toskanern erfolgreich Konkurrenz.

Neapel hat seinen Bedarf an Architekten und Bildhauern von jeher wenig durch eigene Landeskinder, sondern aus dem Norden gedeckt und hier fanden, wie schon S. 62 erwähnt, frühzeitig Florentiner Künstler reiche Beschäftigung. Später hat sich dann Giul. da Majano, der durch Aufträge in ganz Italien seiner Heimat fast entfremdet war, in seinen letzten Lebensjahren ganz in Neapel niedergelassen und bei den Bauten des arragonesischen Hofes

die Hauptrolle gespielt. Andere, wie sein Bruder Benedetto, Francesco di Giorgio und Fra Giocondo folgten ihm, gelockt von dem Glanz des Fürstenhofes, der dann gegen den Schluß des Jahrhunderts so kläglich zusammenbrechen sollte.

Neben den hübschen Altären und Grabmälern des Donatello, Michelozzo und A. Rossellino ragt aber einsam ein bedeutendes Architekturwerk der frühen Zeit hervor, dessen Entstehung in Dunkel gehüllt ist und das in seiner Erscheinung, die nichts Florentinisches hat, manche Rätsel aufgibt: der Triumphbogen des Königs Alfons I. (Abb. 122).

121. Rom, S. Maria dell'Anima (Phot. Alinari)

In seiner heutigen Erscheinung ist der Bogen ein verstümmeltes Produkt verschiedener Hände und Entschlüsse. Ursprünglich für den Hauptplatz Neapels am Dom bestimmt, sollte er ein freistehendes Denkmal für den Einzug des ersten aragonesischen Königs am 2. Juni 1442 bilden. Schon 1445 wurde Donatello mit der ehernen Reiterstatue als der Krönung beauftragt, sie wurde aber, wie der Bogen selbst nicht fertiggestellt. 1451 wurde beschlossen, ihn an den Eingang des neuhergerichteten Königsschlosses zu übertragen und das Ganze, so gut es ging, zwischen die im Bau befindlichen Rundtürme des Castel Nuovo einzuzwängen. Durch das schmale Format des neuen Platzes wurde der ursprüngliche Entwurf vollkommen verändert: statt des einfachen Triumphbogens mit hoher Attika schien nunmehr ein drittes und viertes Geschoß nötig. Für das Reiterstandbild wurde die große Nische vorgesehen, in ähnlicher Weise wie unten triumphtorartig umrahmt, mit abermaliger hoher Attika und einem figurengekrönten Giebel darüber, also das gleiche Motiv zweimal übereinandergestellt. Diese gotisch anmutende Komposition wurde aber nur teilweise (um 1453) vollendet. Es waren neue Kräfte für den plastischen Schmuck erschienen, als durch den Tod des Königs Alfons 1458 alles ins Stocken kam. Erst 1465—72 wurde das Ganze vollendet, 30 Jahre später aber durch die spanische Belagerung schwer beschädigt. Deutlich ist die gewaltsame und ungeschickte Adaption in den unteren Geschossen, zumal an dem gotisch geformten Sockel zu erkennen.

Von der ausgiebigen Literatur über den Bogen sei nur erwähnt: Fabriczy im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1899; Rholfs ebenda 1904; E. Bernich in Napoli Nobilissima 1903 und 04.

Wir müssen uns versagen, auf die mannigfache Plastik, die das Bauwerk im Äußeren wie innerhalb des Torwegs schmückt und auf die 8—10 verschiedenen Bildhauer, die daran arbeiteten, einzugehen, nur so viel sei erwähnt, daß für die letzte Ausbaustufe Pietro di Martino aus Mailand verantwortlich ist, während vorher vielleicht Francesco Laurana, ein florentinisch geschulter Dalmatiner, neben einigen anderen toskanischen und lombardischen Künstlern die Hauptrolle spielte. Für den ursprünglichen Entwurf (um 1443) können sie nicht in Frage kommen. Schon Agincourt und neuerdings Berteaux haben Alberti dafür genannt mit dem Hinweis, daß um die M. des 15. Jhh. nirgends in Italien eine derartige Architektur zu finden sei, außer an S. Francesco zu Rimini. Die Autorschaft Leon Battistas wird durch seine vielen Beziehungen zum napolitanischen Herrscherhause und durch solche

122. Neapel, Bogen Alfons' I. (Phot. Brogi)

123. Neapel, Porta Capuana (Phot. Brogi)

zu den ausführenden Künstlern, die schon unter ihm gearbeitet hatten, wahrscheinlich gemacht. Auch Luca Fancelli, der Assistent Albertis in Mantua und Florenz, findet sich unter ihnen. Die Ähnlichkeit mit manchen Bauteilen in Rimini (Abb. 83) ist überraschend. Die korinthischen Kapitelle des Untergeschosses sind die fast einzigen der Zeit und für lange nachher, die die richtige antike Form haben, während sonst immer der dritte Blattkranz fehlt. Die Gesamtform und manche Einzelheiten stehen dem Triumphbogen von Benevent sehr nahe, für den Friesschmuck, die Viktorien und das prächtige Relief der ersten Attika lassen sich bestimmte römische Vorbilder nachweisen. Eine so enge Anlehnung an die Antike ist nur in den Werken Albertis zu finden, so daß wir annehmen müssen, daß Pläne von ihm zuerst für den isolierten Bau auf dem Domplatz, dann vielleicht sogar für die Anpassung an das Kastelltor vorgelegen haben, deren Ausführung er allerdings wie gewöhnlich anderen Händen überließ. So erscheint uns das verstümmelte Werk heute eher als eine Musterkarte dessen, was die Plastik der Zeit leistete, für das damalige Neapel aber bot es auch in architektonischer Beziehung vielerlei Anregung, die namentlich in Richtung einer genaueren Reproduktion der antiken Baukunst wirkte.

Der unpersönliche, aus toskanischem, lombardischem und römischem Import gemischte Charakter der Baukunst Neapels, ihre Neigung zu dekorativem Schwulst, dagegen auch ihr malerisches Geschick im Zusammenkomponieren heterogener Elemente tritt ebenso deutlich wie am Bogen in der sog. Capella Carafa zutage, die sich als Krypta unter dem Chor des Doms ausdehnt, ein weiter rechteckiger Raum, dessen gerade Decke, aus weitgespannten Steinbalken und Platten bestehend, von zwei Reihen jonisierender Säulen getragen wird. Manche oberitalienische Werke, wie die Certosa von Pavia oder die Miracoli-Kirche zu Venedig stehen wohl höher an Vornehmheit und Schönheit, kaum aber an Reichtum und Überfluß des plastischen Schmucks, der hier über die Wände, die niedrige Decke und sogar über den Fußboden ausgegossen ist. Als Bildhauer — der Architekt tritt in den Hintergrund — gilt Tommaso Malvito aus Como, der auch die reichen Erzpforten der Kapelle und manche andere Steinarbeit Neapels schuf. Dieser schmuck- und farbenfrohe Stil, dem es häufig mehr auf kostbar-buntes wie auf echtes Material ankam, herrschte in Neapel fort, meist von den geschickten und anpassungsfähigen Lombarden vermittelt, deren berühmtester Vertreter in der Barockzeit Cosimo Fansago aus Bergamo wurde.

Von wirklicher Architektur ist in Neapel nicht so viel, als man es nach dem Glanz der Stadt im 15. Jhh. erwarten sollte, zu berichten: in den sechziger Jahren entstanden die Paläste Colubrano (Santangelo) und Cuomo mit florentinisch nach Stockwerken abgestufter Rustika, ohne rechten Schwung und Größe, der erstgenannte mit hübsch gemeißeltem Portal. Die Fassade des Palastes Sanseverino (1470), die später zur Front der Jesuitenkirche umgebaut wurde, hat facettierte Quader, eine oberitalienische Spezialität. Der Calabrese Giovanni di Donadio (Mormanno), in Florenz geschult, mit seinem Schwiegersohn Giovanfrancesco Palma baute um 1500 die Paläste Acquaviva, Galbiati und Capua, die zum Unterschied von der vorigen Gruppe Pilastergliederungen in den oberen Stockwerken zeigen — das Beispiel der Cancelleria beginnt zu wirken. Das bedeutendste Wohngebäude dieser Form, der später wiederholt veränderte Palazzo Gravina (1513 beg.), gehört schon der römischen Bramanteschule an. Von den zuletzt genannten Architekten rührt noch die kleine Kirche S. Maria della Stella her, mit einer hübschen Fassade rein florentinischer Observanz.

Von den Nachfolgern Alfons' I. hatten Ferdinand II. und Alfons II. schon als Kronprinzen ihr reges Interesse für die antike Kunst bekundet, so daß ihr Fürstenhof unter günstigeren politischen Verhältnissen vielleicht eines der wichtigsten Zentren der Renaissance hätte werden können. Es wurden an Bildhauern, Malern und Architekten die besten Namen berufen, deren man in Italien habhaft werden konnte. Francesco di Giorgio Martini aus Siena wurde 1479 angestellt, ihn kann man als den Erfinder der modernen Festungsbaukunst, der bastionierten Front betrachten, seine antiken Aufnahmen und sein eben fertiggestellter Traktat über die Architektur erwarben ihm hohen Ruhm; aber er gleichwie der kurz nachher berufene gelehrte Vitruvforscher Fra Giocondo aus Verona konnte sich bei der bedrohten Lage des Königreiches fast nur in zahlreichen Befestigungsbauten und in Aufnahme römischer Ruinen betätigen. Von den mannigfachen Werken des Giuliano da Majano ist abgesehen von einem guten Grabmal und einem Altar fast nur die 1485 begonnene Porta Capuana (Abb. 123) erhalten, ein Werk von hohem Adel, das gegen den überladenen Triumphbogen des Alfons wohltuend absticht. In der Gesamtform, den Viktorien der Bogenzwickel und dem Kranzgesims ist das altrömische Muster streng eingehalten, der zurückhaltend zierliche Schmuck verrät die kunstgeübte Hand des Florentiner Meisters deutlich. Der obere Aufbau ist viel später hinzugefügt. Giulianos berühmtester Bau, das 1487 begonnene Lustschloß Poggio Reale, ist ebenso wie seine Villa Duchesca völlig vom Erdboden verschwunden, ein bedauernswerter Verlust, da er auf die Gartenkunst und Villenarchitektur ganz Italiens entscheidenden Einfluß ausgeübt hat. Wahrscheinlich sind es die frühesten, architektonisch ganz durchgeformten Anlagen gewesen, wo das Hauptgebäude mit dem umgebenden Gartengelände in festbestimmte Beziehung trat.

Serlios Pläne von Poggio Reale (Architectura lib. III) sind sehr frei und ungenau, über das Haus und die Gartenkomposition gibt eine kleine Skizze Peruzzis in der Zeichnungssammlung der Uffizien recht guten Anhalt, außerdem manche Beschreibungen von Zeitgenossen. Das Hauptgebäude hatte als Mittelpunkt einen Hof, dessen vertiefter Boden als Schauplatz für Spiele und Aufführungen von Sitzstufen in vier Reihen umgeben war. Ringsherum zweigeschossige Hallen mit Säulenarkaden, die Eckwinkel durch Pfeiler verstärkt.

124. Pesaro, Palazzo Prefettizio (Nach Durm, Bauk. d. Ren.)

an den vier Außenecken je ein bastionsartig vorspringender Pavillon mit Treppen und Wohnräumen. Der architektonische Aufwand für den Garten war für die Zeit ungewöhnlich groß; Peruzzis Skizze gibt uns einen Begriff von der regelmäßigen Anlage mit Terrassen, Wasserbecken, Pergolen, Alleen und Brunnen, an die sich eine Menge kleiner Zier- und Nutzbauten, Obstgärten, Wildpark und Ökonomien anschlossen. Burckhardts Ansicht, daß das Nützliche und das Botanische in dem Garten das Künstlerische weit überwogen habe (Gesch. d. Ren. in Italien, S. 264[4]), ist nicht haltbar; die Anlage bildete vielmehr eine wichtige Etappe für die großen Kompositionen der späteren Zeit. Lorenzo Magnifico von Florenz hat an dem Lustschloß reges Interesse bekundet, er soll sogar dem Majano die Zeichnungen dazu eigenhändig entworfen, nach anderer Version nur Kopien davon angefordert haben, und in der Tat hat der später zu besprechende Plan eines großen Palastes, den Giuliano da Sangallo 1488 für ihn entwarf, viele Beziehungen zu dem napolitanischen. Nach dem Tode des älteren Majano 1490 trat der jüngere Benedetto, an architektonischem Können dem Bruder weit unterlegen, für ihn ein, vieles wurde von Francesco di Giorgio und Fra Giocondo weitergeführt, bis dann seit 1495 Kriege und Plünderungen die ganze Künstlerkolonie zerstreuten.

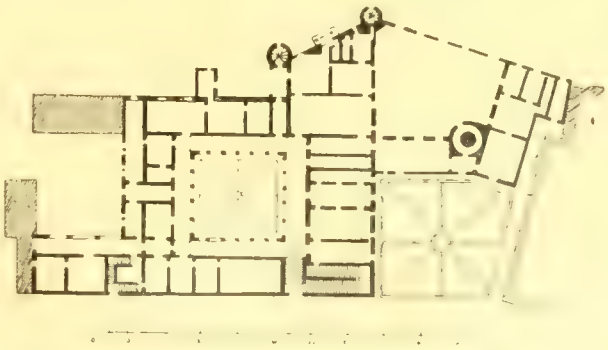
Räumlich weit getrennt, aber durch ähnliche Kunstbestrebungen, vielfach sogar durch die gleichen Künstler mit Neapel in Zusammenhang, erscheint der kleine Fürstenhof von Urbino, wo Federigo II. von Montefeltre (1444—82) einen erlesenen Kreis von Hofleuten, Gelehrten und Künstlern um sich versammelte, der bald in ganz Italien als Hauptstätte höfischer Lebensart und klassischer Bildung galt. Vom humanen Geist des Altertums war freilich nicht viel zu spüren, weder in Neapel noch in Urbino, noch sonst wo in Italien, Florenz, unter dem Magnifico vielleicht ausgenommen, denn echt italienisch-mittelalterliche Züge tückischer Verschlagenheit, Grausamkeit und roher Ausschweifung trieben überall ihre Blasen durch die gleißende Schicht klassischer Kultur in die Höhe.

Federigo entwickelte in seinem Herzogtum eine große Bautätigkeit; es wird uns von 130 Stellen, die gleichzeitig in Arbeit waren berichtet, aber fast alles sind Nutz- und Befestigungsbauten, die an Kunstformen nur das allerbescheidenste Maß aufweisen. Die Haupt-

sache blieb die neuerwählte Residenz Urbino, wo das großartige Schloß unter Benützung älterer Mauern seit 1447 langsam in die Höhe wuchs. Florentiner Baumeister und Bildhauer haben hier die erste Hand angelegt, der wichtigste ist Maso di Bartolommeo, der auch gegenüber dem Palast das hübsche Portal von S. Domenico (auf Abb. 125 durch das Fenster sichtbar) schuf. Die Front des Palastes gegen die Kirche hat Fenster, die denen des Palazzo Pazzi in Florenz (Abb. 34) auffallend gleichen, so daß man wohl den gleichen Meister für beide annehmen kann.

Erst um 1466 kam ein frischerer Zug in den Palastbau mit der Berufung eines wirklich hervorragenden Architekten, des Luciano aus Vrana in Dalmatien, daher de Laurana genannt († in Pesaro 1479). Er taucht als fertiger und selbständiger Künstler mit einem Male auf, ohne daß wir über seinen Lehrgang und frühere Werke Sicheres wissen. Einige Jahre vorher war er für Alessandro Sforza in Mailand tätig gewesen, denn Ludovico, Herzog von Mantua, bittet sich ihn als Ratgeber für seine Bauten aus; er scheint sich seiner auch schon früher bedient zu haben. Andere Spuren weisen auf Rimini und Neapel, wo Francesco, der Bruder des Luciano, als Bildhauer arbeitete. Soviel ist gewiß, daß er eingehende Kenntnis römischer Baukunst besaß und sie in tieferem Sinne als die meisten toskanischen Architekten verwertete, daß nur Alberti unter seinen Zeitgenossen ihm artverwandt ist. Die obengenannten Orte zeigen, daß er mit diesem in mannigfache Berührung gekommen war. Der einzige sichere Bau von seiner Hand außer dem Schloß von Urbino ist der Palazzo Prefettizio in Pesaro (Abb. 124), der vor 1465 im Auftrag des Sigismondo Sforza begonnen wurde.

125. Urbino, Fenster im Pal. Ducale (Phot. Alinari)



126. Urbino, Grundriß des Palastes

An der imposanten Front, die im Obergeschoß nur einen großen Saal birgt, tritt die monumental gerichtete Eigenart des Architekten klar hervor. Die reich umrahmten Fenster, denen sehr ähnlich, die sich an der antiken Brücke von Rimini befinden, sitzen in großer, glatt verputzter Fläche, die von einem schwer schattenden Hauptgesims abgeschlossen wird. Die Unstimmigkeit zwischen dem auf sechs breiten Bogen geöffneten Untergeschoß und der fünfteiligen Anordnung oben mußte der Gesamtwirkung zuliebe in Kauf genommen werden.

127. Urbino, Palazzo Ducale, Portal (Phot. Alinari)

um die Mitte mit einer Öffnung zu betonen, denn man kann annehmen, daß die Arkaden schon früher begonnen waren. Alles zeigt einen Architekten, dem ein Komponieren nach großen Gesichtspunkten im Sinne lag, der bei aller Einfachheit der Form einen Gedanken so klar herauszubringen wußte, wie wenige seiner Zeitgenossen. Die innerste Umrahmung der Fenster und der Balkon sind nicht ursprünglich, das Hauptgesims in seiner heutigen Form wohl auch nicht.

Der Palast von Urbino ist später so mannigfach und durchgreifend verändert worden, daß von seiner ersten Erscheinung schwer ein Bild zu gewinnen ist. Ursprünglich besaß er bloß ein Obergeschoß und schloß mit einem gerade aufsteigenden Kranz gespaltener Zinnen, deren Spuren an vielen Stellen noch sichtbar sind, ab; 1540—60 hat Girolamo Genga ihn außen und innen verändert und ergänzt, ein zweites Stockwerk aufgesetzt und die Treppe verlegt und umgebaut, wobei er den älteren Formen sich mit ungewöhnlicher Treue anschmiegte. Es bedürfte einer kritischeren Betrachtung als bisher, um den Bestand des 15. und 16. Jhhs. zu sondern, zumal da hier die Unterscheidung schwieriger ist als sonst.

Sicher dem alten Zustand gehören die prachtvollen, auffallend großen und schlanken Marmorfenster in der dunklen Backsteinwand des ersten Stocks, die denen des Palazzo Prefettizio gleichen, also auch auf antike Vorbilder in Rimini zurückgehen, aber feiner durchgebildet sind. Ihre kannelierten korinthischen Pilaster stehen auf einem reich gearbeiteten Gurtgesims. Im Erdgeschoß entsprechen ihnen einfacher umrahmte Öffnungen und vier prächtige Portale, von denen aber nur eines ursprünglich zu sein scheint, die anderen später ohne Zweckbestimmung als Schmuck der Wand angeblendet wurden (Abb. 127). Nicht bloß die vorzügliche Einzelbildung in einem streng klassischen Stil, sondern auch die ästhetische Sparsamkeit in der Verteilung des Schmucks gibt der Wand eine seltene Vornehmheit, die nur durch die inkongruenten späteren Zutaten beeinträchtigt wird. Die besonders charakteristische schmale Front, die an der Westseite gegen das Tal vorspringt, wo zwei Treppentürme einen schlanken Erker mit vier übereinandergestellten Bögen einschließen, ist ebenfalls durch den Umbau des 16. Jhhs. arg verändert. (Abb. bei J. Baum, Baukunst der Frührenaissance in Italien 1920, und bei Th. Hofmann, Erstwerke der Hochrenaissance 1904. Genaue Risse bei F. Arnold, der Palast von Urbino 1857. Ferner: C. Budinich, Il Palazzo Ducale d'Urbino 1904.)

Dem Laurana gehört aber jedenfalls der nahezu quadratische Hof an, der weniger durch große Abmessungen als durch seine Harmonie monumentale Wirkungen erzielt. Komposite Säulen, für die antike Vorbilder in Rom nachzuweisen sind, teilen die breiten umlaufenden

Hof des Palazzo Ducale in Urbino, begonnen um 1467 von Luciano de Laurana

(Photogr. Alinari)

Hallen in 5 und 6 Achsen, das Obergeschoß ist geschlossen und zwischen den einfachen Fenstern durch korinthische Pilaster gegliedert. Die Ecken sind im Gegensatz zu den florentinischen Höfen, aber ähnlich wie an Brunelleschis Findelhaushalle durch große Pilaster verstärkt und betont; umlaufende Gebälke, mit römischer Monumentalschrift geziert, schließen jedes Geschoß ab. Die beiden zurückspringenden Stockwerke darüber sind später aufgesetzt. Es ist eigentümlich, wie durch die straff gebundenen Verhältnisse alles einen anderen Sinn bekommen hat, der von den romantisch-freien toskanischen Loggienhöfen weg und auf das bramantische Zeitalter hinweist. Eine heitere gelassene Vornehmheit, eine ritterliche Eleganz, die frei erscheinen mag, weil sie ihre streng vorgeschriebenen Gesetze nicht jedem zeigt, spricht aus diesem Werk und zwar erfreulicher als in den düsteren Hallen der römischen Kanzlei, dem einzigen Säulenhof, den man im 15. Jhh. daneben stellen kann (T. VII).

Der Hof ist im nahen Gubbio in dem äußerlich unvollendet gebliebenen Palazzo Ducale ein Jahrzehnt später etwas kleiner wiederholt worden, ob von Luciano selbst ausgeführt, ist bezweifelt worden, da die Verhältnisse und die Einzelheiten trotz der reicheren Fenster nicht so edel sind wie an dem Vorbild. Leider ist der schöne Bau, der von Federigo als zweite Residenz unternommen und ehemals reich ausgeschmückt war, in starken Verfall geraten.

Ein weiterer Ruhmestitel des Palastes ist seine innere Ausstattung. Was hier an Türrahmen, Friesen, Kaminen, Wappen, Decken und Intarsien in Sälen und Gemächern angebracht ist, zeigt die besten toskanischen und lombardischen Künstlerhände, aber auch den sicheren einheitlichen Geschmack des Bauleiters und des Bauherrn. Noch zu Lebzeiten des Laurana und nach seinem Tode waren Francesco di Giorgio und Baccio Pontelli, von denen in Neapel und Rom schon die Rede war, als Architekten tätig und beteiligten sich auch an der Ausschmückung. Ihre Arbeit im einzelnen abzugrenzen, ist bisher nicht gelungen, so wenig als der Anteil der beiden Bildhauer Domenico Roselli aus Florenz und Ambrogio da Milano genau feststeht. Es spricht mehr toskanischer als oberitalischer Geist aus diesen Schmuckstücken. Die schönsten der Arbeiten befinden sich in den beiden kleinen übereinandergelegenen Kapellen, in der sala della Sole, degli Angeli, del Magnifico, dem großen Saal und dem Studierzimmer des Fürsten (Abb. 125).

Daß der junge Bramante aus dem Künstlerkreis in Urbino manche Anregung erhielt, die erst in Mailand mit vielen Hemmungen, dann freier in Rom sich entfaltete, kann nicht bezweifelt werden, wohl aber, daß er bereits in seiner Heimat wirklich Bauten aufführte. Nach Mailand kam er 1472 als Maler und ist wahrscheinlich erst dort zum Architekten geworden. Die vor der Stadt gelegene Kirche S. Bernardino dei Zoccolanti hat nach meiner Ansicht nicht er, sondern vielleicht Laurana oder Francesco di Giorgio (um 1469) begonnen; die Madonna del Calcinajo bei Cortona des zweitgenannten Meisters (s. später) weist ähnliche Züge auf, die gleiche Kombination von Tonne und Kuppel.

Man hat sich gewöhnt, Laurana nach Reber (Sitzungsber. der Akad. d. Wissensch. in München 1889) den „Begründer der Hochrenaissancearchitektur" zu nennen. Das kann die Begriffe eher verwirren als klären, denn ähnlich prophetische Werke gibt es mehr und schon früher. Albertis Taten und Schriften, seine Kirchen in Rimini und Mantua, die römischen Frühwerke, ferner manche kleine Bauten in Siena, überraschen durch ihre klassische Haltung. In Laurana ist eher ein hellglänzender Planet der Albertischen Sphäre zu sehen, die damals auch in Toskana den älteren Stil zu überstrahlen begann, aber keiner, der wie Alberti neue Wege gewiesen hat. Daß er überhaupt dafür gelten konnte, zeigt, zu welchem Mißbrauch die üblichen aber ganz vagen Begriffe „Früh- - Hochrenaissance" führen, je nachdem man sie zeitlich oder stilkritisch auffaßt.

128. Bologna, Palazzo Pallavicini (Phot. Alinari)

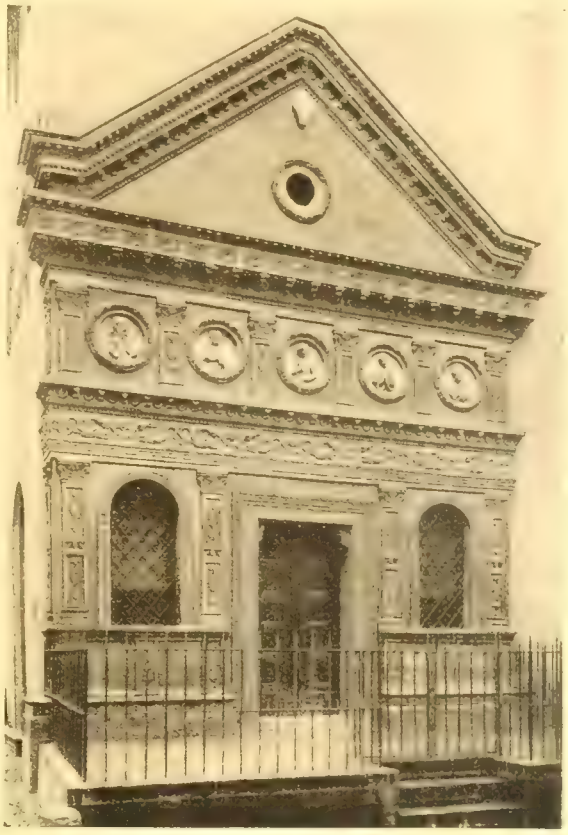
129. Bologna, Palazzo Fava, Hof (Phot. Alinari)

Kapitel III.

Die Ausbreitung der Renaissance in Oberitalien.

Der neue Stil hat in den Ländern nördlich des Apennin, wo die Gotik weit festeren Fuß gefaßt hatte, den Charakter einer importierten Kunst, nicht einer dort gewachsenen. Das gibt ihm häufig ein ähnliches Aussehen wie es die französische oder deutsche Frühperiode der Renaissance zeigt. Wirklich erlebt hat Oberitalien die klassische Form in der Architektur erst unter Sanmicheli und Palladio im 16. Jhh., dann aber stärker, tiefer und nachhaltiger als es selbst in Rom unter den großen Meistern der Hochrenaissance der Fall war. Auf diese anfangs mehr äußerlich angeflogene als innerlich empfundene Stilabwandlung Oberitaliens hat es auch nicht allzuviel Einfluß ausgeübt, daß Brunelleschi in Mailand, Ferrara und Mantua, Donatello lange in Padua (1443—53), Agostino di Duccio in Modena und Venedig, Michelozzo in Venedig und Mailand, Filarete ebenda, Meo del Caprina in Ferrara tätig war, ebensowenig, daß Albertis bedeutendstes Werk in Mantua entstand. Wie überall, waren Maler und Bildhauer weit früher auf dem Platze und strebten längst nach ungetrübter Wiedergabe der Antike, die klassische Architektur tritt uns häufig in Bildhintergründen (man denke an Squarcione und Mantegna!) und Reliefperspektiven in vollendeter Großartigkeit entgegen, zu einer Zeit, wo aus gemauerten Steinen noch jeder Anfang

fehlt. Den beiden Schwesterkünsten folgte die Baukunst nur sehr zögernd und unvollkommen; die gotische handwerkliche Tradition war hier zu mächtig, als daß man sich mit einem kühnen Ruck von ihren Fesseln hätte lösen können, wie dies vor allem in Toskana der Fall war. Bis zum Jahrhundertende wurden noch gotische Kirchen allerorts begonnen und wo die neue Kunst erscheint, behält sie meist einen spielerisch-dekorativen Charakter, ist mehr von Laune und Mode als von innerlichem Empfinden und Müssen getrieben und leistet ihr Bestes in der Verzierungskunst.



130. Bologna, Oratorio di S. Spirito (Phot. Alinari)

Es ist merkwürdig mit welcher Fixigkeit die einheimischen Steinmetze, die, vornehmlich aus der Seengegend nördlich von Mailand stammend, schon seit alten Zeiten in ganz Italien wanderten und arbeiteten, sich vom gotischen auf das antike Ornament umstellen und ihrerseits nun von Venedig bis Neapel und Palermo für die Verbreitung der neuen Verzierungskunst sorgten. Akanthusranken, Eierstäbe, Blattwellen, Putten und Kapitelle bilden sich unter ihren Händen so leicht und flüssig wie vordem gotisches Laubwerk, Krabben und Fialen. Dabei übernehmen sie auch ganze Gebäude oder Fassaden, die dann freilich von der Antike meist nur das äußerliche Gewand erborgt haben. Eines Fortschritts ist ihre Kunst, die ganz auf tüchtige handwerkliche Qualitätsarbeit eingestellt ist, nicht fähig, sie stirbt im 16. Jhh. langsam dahin, nachdem sie noch auf die Frühzeit der Renaissance in Deutschland und Frankreich befruchtend eingewirkt hat.

Diese verhältnismäßige Gleichgültigkeit gegen die tektonischen Forderungen der Antike kommt natürlich dem Weiterleben mittelalterlicher Bauprinzipien zugute. Oberitalien war bei seiner stärkeren Durchsetzung mit germanisch-keltischen Elementen empfänglicher für die nordische Kunst und von der Gotik ganz anders durchtränkt als der Süden. Nicht bloß äußerliche Kennzeichen des Stils, wie Rippengewölbe, Spitzbogen, Strebepfeiler sind da gemeint, die kommen ja auch anderswo vor, sondern das ganze kompositive und konstruktive Denken der Architekten bleibt noch auf lange hinaus von nordischer Baugesinnung geleitet. Jedes Haus, jede Kirchenfront kann davon reden, wenn man sie neben toskanische hält.

Um das Bild der oberitalischen Baukunst noch vielgestaltiger zu machen, treten alte landschaftliche Unterschiede in den Baugepflogenheiten der einzelnen Gegenden auf, die sich erst im folgenden Jahrhundert ausgleichen. Zumal der Backsteinbau zeigt in vielen Teilen des Landes ein ganz anderes Gesicht wie südlich des Apennins. Die vielen Formsteine großen und kleinen Formats, die üppige Terrakottakunst gibt ihm starkes Leben und Beweglichkeit und ermöglicht es, vom Haustein für die verzierten Teile abzusehen und die reichsten Effekte mit

131. Bologna, Hof des Palazzo Bevilacqua (Phot. Alinari)

diesem Material allein hervorzubringen; farbige Glasur wie sie in Florenz üblich ist, findet sich dagegen nur selten.

Die frühesten Werke des neuen Stils finden sich, wie schon früher erwähnt (S. 63 f.) in der Lombardei, aber er setzt sich dort auch nicht früher wie anderswo allgemein durch. Es sei daher Oberitalien, ohne chronologische Reihenfolge in Hinblick auf die obenerwähnten landschaftlichen Verschiedenheiten in vier größeren Gruppen, die stilistisch zusammengehören, betrachtet.

1. Bologna und Ferrara.

Die Eigenart des Landes zwischen Po und Apennin beruht großenteils auf der vorzüglichen baukeramischen Technik, die schon im Mittelalter blühte und nun durch die antike Formensprache in ein neues Stadium trat. Der gebrannte Ton tritt völlig gleichberechtigt mit dem Haustein auf, auch wo reichster Schmuck gefordert war, ja die scharfkantige Härte des Terrakottaornaments und das notgedrungen kleine Steinformat unterstützt die echt oberitalische Neigung zu zierlichstem Detail und relativ geringen Abmessungen der Gebäude. Die Größe und Wucht toskanischer oder römischer Baumassen wird man vermissen können bei dem ausgesprochenen Sinn für gut abgewogene harmonische Verhältnisse und für gewisse malerische Gruppierungen — schon ein nordischer Einschlag.

Bologna hat im Sakralbau wenig in dieser Zeit aufzuweisen, die große Aufgabe von S. Petronio (S. 71 f.) hielt noch alle Kräfte gefangen und das Interesse an der Gotik wach, so daß noch 1480 eine rein mittelalterliche Kirche, S. Annunziata, begonnen und durchgeführt werden konnte. Zur selben Zeit entstanden die kleinen Backsteinfassaden von Corpus Domini und Spirito Santo (Abb. 130), die als gute Repräsentanten des bolognesischen Stils gelten können mit ihrer unbekümmerten Verachtung aller Regeln, nur auf schmückende Effekte eingestellt. Die schweren Konsolgesimse, Medaillons, Rahmen und verzierte Pilaster kehren in ähnlicher Weise in Bologna immer wieder, oft über den gleichen Model geformt, die Ornamente häufig vor dem Brand frei aus dem Ton geschnitten.

Während Corpus Domini ein Portal von allerzierlichster Keramik aufweist, sind die Formen bei S. Spirito etwas gröber, noch entstellt durch die unerträglichen Maßstabsfehler in den Gliederungen und die mißratenen Verhältnisse des Ganzen. Zur wirklichen Baukunst sind solche Produkte eigentlich nicht zu rechnen. Eine ähnliche, etwas größere und architektonisch besser gestaltete Fassade aus dem gleichen Material besitzt das nahe Modena an S. Pietro; in Bologna ist von Kirchenbauten noch zu nennen: die elegante Terrakottavorhalle von S. Giacomo Maggiore (1477) und die weniger gelungene Front von S. Giovanni in

Monte, ferner einige Kapellen florentinischer Art an verschiedenen Kirchen. In den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jhhs. zeitigte dieser Stil noch eine späte Nachblüte in dem stark verbauten S. Michele in Bosco vor der Stadt und S. Maria di Galliera. Die letztgenannte hat ein oberitalienischer Meister, Donato da Cernobbio, 1510—18 in stark verwitterndem Sandstein ausgeführt „von fröhlicher Naivität", wie Burckhardt sagt, sie könnte in ihrem Stilempfinden gut um 50 Jahre älter sein. Von den römischen Ereignissen unter Bramante und Raffael hat dieser biedere Steinmetz keine Ahnung. Von den Klosterhöfen ist der des Franziskanerklosters, heute als Militärspital stark verbaut, wegen seiner Ausdehnung bemerkenswert (1460); das weite Quadrat umgeben zweistöckige Säulenhallen, oben die doppelte Bogenzahl, ein System, das schon im Mittelalter üblich war und auch in allen Palasthöfen beibehalten wurde. Das Kloster S. Martino Maggiore enthält drei kleinere Höfe ähnlicher Anordnung und ein großer einstökkiger ist in der Certosa erhalten.

132. Bologna, Palazzo Bevilacqua (Phot. Emilia)

Eine besonders charakteristische Note haben die Straßen Bolognas durch die offenen Straßenhallen, die Anlaß zu abwechslungsreichen Arkaden mit korinthisierenden Säulen und geschmückten Bogenstirnen geben. Diese Gewohnheit bestimmt das Aussehen der fast allgemein einem einzigen Typus folgenden Wohnhäuser. Trotz verhältnismäßig geringer Abmessungen geben die anmutigen Fassaden und die elegantmalerischen Höfe einen Gesamteindruck, den wenig Städte Italiens erreichen. Fast durchgängig ist verfugter Backstein mit hübscher Tonornamentik das Baumaterial.

Man kann die Entwicklung dieser Hausform von der Spätgotik an über ein Jahrhundert an den vielen erhaltenen Beispielen verfolgen: Palazzo Isolani um 1458 mit florentinischen Arkadenkapitellen und den noch spitzbogigen säulengeteilten Fenstern im Hauptgeschoß und dem charakteristischen Bogenfries am schweren Hauptgesims; Palazzo Fava (Abb. 129) 1483 von Gilio Montanari, über dem Hauptgeschoß ein niedriges Mezzanin, dessen Fenster in dem hohen Friese sitzen und mit unregelmäßig malerischem Hof, wo eine auskragende Wand von ornamentierten, noch halbgotischen Konsolen getragen wird; Palazzo Ghislieri, Felicini-Pallavicini (Abb. 128), Saraceni und Guastavillani, die fast alle schon regelmäßig quadratische Hofräume und die typische Arkadenhalle, ein Hauptgeschoß und niedriges Mezzanin nach der Straße haben; schließlich der vollendetste aber schon etwas akademisch kühle Hofraum des 1481 begonnenen, aber erst viel später vollendeten Palazzo Bevilacqua (Abb. 131).

Eine eigene abgeklärte Ruhe spricht aus diesem harmonisch umfriedeten Bezirk, wie man sie kaum irgendwo in dem Maße wiederfinden wird. Wenn das Ideal, dem die Renaissance zustrebt, eine solche Concinnitas, ein solcher Wohlklang aller Proportionen ist, so hat hier Bologna, trotzdem es aus der Antike einstweilen nur ein paar nebensachliche Einzeldinge nimmt, schon einen großen Schritt getan und steht kaum gegen Urbino zurück. Die Vermehrung der Arkadenöffnungen im Obergeschoß ist vom Mittelalter her in ganz Ober-

133. Ferrara, S. Christoforo und die Certosa (Phot. Alinari)

italien die Regel, nunmehr werden aber die Achsen genau eingehalten und verdoppelt, während vorher meist völlige Freiheit der Einteilung für jedes Stockwerk herrschte.

Die Fassade (Abb. 132) ist hier abweichend von der üblichen aus Sandstein mit fassettierten Quadern und ohne Straßenhalle, aber besonders reich dekoriert. Solch unruhig flimmernde Mauerbehandlung wird man in Rom oder Toskana vergeblich suchen, sie ist aber nördlich des Apennin von Venedig bis Turin recht häufig. Auch verzierte Balkone oder gar Erker verraten manchmal den nordischen Geschmack. Die Quaderausladung ist hier nach oben fein abgestuft, das fast zu schwere Hauptgesims — Oberitalien macht selten vom Sparrendach Gebrauch — wahrt mit seinem hohen Fries einen gemessenen Abstand von den zierlichen Fenstern, die auf einem reichen, stark betonten Gurtgesims aufsitzen; eine Sitzbank bildet, wie auch in Florenz bei Adelspalästen üblich, den Sockel. Das Portal, von dem Florentiner Francesco di Simone Ferrucci gemeißelt, paßt nicht recht zu dem übrigen.

Der Höhepunkt dieses Lokalstils fällt etwa in das Jahrzehnt vor 1500, von da tritt durch die Forderungen klassischen Puritanertums ein allmähliches Verwischen des Typus ein, doch bleibt die heimische Art noch lange kenntlich, wie in dem schönen Palazzo Malvezzi-Campeggi (1522) und Fantuzzi (1517) beide von Andrea Formigine.

Von den Villen der Umgegend ist die halbzerstörte Palazzina della Viola, vom Dynastengeschlecht der Bentivogli 1497 erbaut, ihrer freundlichen doppelten Loggienfront wegen zu nennen.

Unter den Steinmetz- und Baumeisternamen findet man neben einigen Einheimischen manche Toskaner wie Pagno di Lapo Portigiani, Antonio di Simone und Francesco di Simone und viele Lombarden, so der vielbeschäftigte Giovanni di Pietro da Brensa, der zusammen mit Francesco di Dozza den später nochmals umgebauten Palazzo del Podestà mit einer neuen Front versah. Die bauliche Lokalgeschichte in dieser Periode dargestellt von Malaguzzi-Valeri, L'Architettura a Bologna nel rinascimento.

Die Nachbarstädte Modena, Parma, Reggio, Imola und besonders Ferrara weisen ähnliche Züge wie Bologna auf, soweit nicht toskanische oder Mailänder Einflüsse sich stärker bemerklich machen. So steht in Imola neben einigen Palästen Bologneser Art auch ein rein florentinischer, dann noch ein hübscher Kuppelbau, Madonna del Piratello, der vollkommen in den Kreis der lombardischen Zentralanlagen gehört. Den Palast hat ein Meister aus Toskana, die Kirche einer aus Lugano errichtet.

134. Ferrara, Palazzo Roverella (Phot. Alinari)

Über die Kirchenbauten, die im Anschluß an den Dom von Faenza hier entstanden sind, wurde schon S. 70 kurz berichtet. Als ein schönes Beispiel des heimischen Ziegelbaus, der die mittelalterliche Formgebung noch immer stark durchblicken läßt, die irrationalen gotischen Verhältnisse aber zu erfaßbarer Proportionalität umbildet, sei die schon erwähnte Certosa von Ferrara, S. Christoforo im Bilde gebracht (Abb. 133). Der kreuzförmige Hauptraum ist wie in Faenza mit sieben Kugelkappen eingewölbt und von quadratischen kreuzgewölbten Seitenkapellen in halber Größe umgrenzt, während Seitenschiffe fehlen; der große Klosterhof, um den sich die Mönchszellen reihen, bildet zusammen mit der Kirche eines der stimmungsvollsten Bilder unter den vielen Karthäuseranlagen Italiens. Die Bogenstirnen der luftigen Arkaden sind mit Terrakottaornamentik geschmückt, die Säulen stehen hier noch in ganz mittlalterlichem Verhältnis klein und schwach unter den breiten Bogen. Das Ganze ist gegen 1500 erbaut, bloß die Obergeschosse des Campanile sind später.

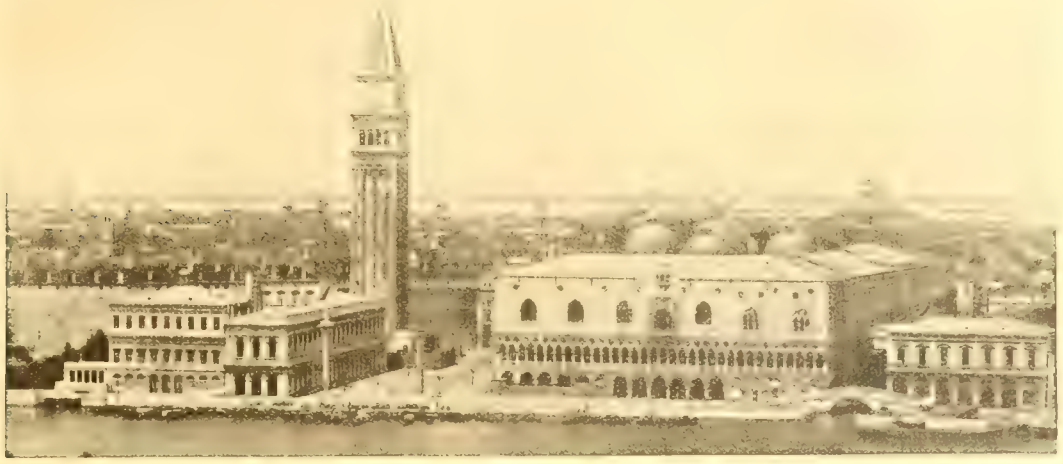
Der mächtige Glockenturm des Doms zu Ferrara (1451 beg.) ist wahrscheinlich eine ganz selbständige Leistung des heimischen Meisters Pietro di Benvenuto degli Ordini, in der sich mittelalterliche Reminiszenzen sonderbar mit frühflorentinischen Baugedanken kreuzen. Vier gleichwertige Geschosse sind aus weiß und roten Marmorschichten aufgebaut, die Ecken sind mit großen kräftig vorgekröpften Pilastern gefestigt, während dazwischen Bogen auf Säulen sehr schlanke Blendarkaden bilden. Das vierte offene Geschoß ist erst ein Jahrhundert später, aber ganz im Sinne der unteren hinzugekommen (Abb. bei Durm, Baukunst der Renaissance, S. 775).

Von den Bauten des glanzvollen und kunstliebenden Hofes der Este hat sich durch Zerstörung und spätere Umbauten aus dieser Zeit nicht allzuviel erhalten, wie es auch bei den Gonzaga in Mantua der Fall ist. Das berühmte estensische Lustschloß La Scandiana, bekannter unter dem Namen Schifanoia, hat bis auf das reiche Portal und einige Prunkgemächer des Pietro degli Ordini fast allen Reiz verloren, nur der 1492 für Sigismondo

135. Cesena, Bibliotheka Malatestiana (Phot. Alinari)

d'Este errichtete Palazzo dei Diamanti zeugt mit seinen feinen, schon ziemlich strengen Formen vom alten Glanz. Seinen Namen hat er von den fassettierten Quadern, die ähnlich wie am Palazzo Bevilacqua (Abb. 132) die zwei Fassaden überziehen. Die beiden Werke haben in Verhältnissen und Einzelheiten viel Verwandtes. Eine wirklich große Baugesinnung, die ihren Geschmack über das Gefällige und Modische, über das schon anderwärts Erprobte hinaustrüge, war dem Erbauer Biagio Rossetti († 1516), dem vielbeschäftigten Hauptbaumeister Ferraras nicht gegeben. Diese Stimmung waltet auch über den zahlreichen Privatpalästen, die meist Vorbildern aus Bologna folgen, so dem prachtvollen aber nur halbfertigen Hof des Palazzo Scrofa-Calcagnini, auch Costabili genannt (1502 von Rossetti), und der in ihrer mangelhaften Tektonik echt oberitalienischen Front des Palazzo Roverella von 1508 (Abb. 134). Der befremdliche Rhythmus in der Pilastereinteilung mit den daran gedrängten Fenstern (ähnlich in Venedig zu finden) würden ohne die modernen Dachrinnen und den später eingesetzten Holzerker noch unangenehmer hervortreten, aber dem Architekten und seinen Auftraggebern, die keine florentinischen Augen besaßen, sind solche Dinge kaum das Wesentliche gewesen. Man glaubt zu spüren, wie überall der Blick auf die hübschen Terrakottadetails gelenkt wird. Auf solche unbefangen naive Freude am Gegenständlichen und doch oft wieder raffiniert malerische Architekturauffassung muß sich der von Rom oder Florenz Kommende erst einstellen, wenn er hier bauliche Schönheit genießen will.

In dem zwischen Faenza und Rimini gelegenen Städtchen Cesena haben die Malatesta, die sich im Wetteifer mit den Montefeltre von Urbino als Beschützer von Kunst und Wissenschaft hervortaten, neben anderen Bauten eine weitberühmte Bibliothek errichtet. Die Raumform für derartige Bildungsstätten kann man von den mittelalterlichen Klosterbibliotheken, besonders des Zisterzienserordens, bis zur Laurenziana des Michelangelo verfolgen. Es ist ein langer, korridorartiger Säulensaal, in dem beiderseits des Mittelganges Bücherregale und Lesepulte aufgestellt sind. Michelozzo hat als erster um 1440 in der Bibliothek von S. Marco zu Florenz einen solchen Raum einigermaßen in die neue Formensprache übersetzt: eine gestreckte Halle, die durch schlanke Säulen in drei gleichbreite Schiffe geteilt ist, das Mittelschiff überhöht mit Längstonne, die quadratischen Seitenfelder mit Kreuzgewölben überspannt. Matteo Nuzio aus Fano hat etwa 14 Jahre später in der Malatestiana zu Cesena die ältere Anlage wahrscheinlich auf Wunsch des Bauherrn getreu in ähnlich schlichten Verhältnissen mit reicher geschmückten Säulen wiederholt (Abb. 135). Auch in einigen anderen Bibliotheken, z. B. im Kloster Monte Oliveto bei Siena, wurde später die gleiche Anordnung getroffen.



136. Blick auf Venedig vom Turm von S. Giorgio

2. Venedig.

Die Inselstadt am Adriatischen Meer hat sich in ihrem baulichen Gehaben von jeher abseits von der italienischen Entwicklung gehalten und ihre Eigenheiten auch in der Zeit, als spät die erste Welle der Renaissance über sie hinwegging, nicht aufgegeben, sondern noch akzentuiert. Und dies trotzdem, daß hier von jeher kaum bodenständige Kräfte, sondern vor allem Lombarden das Bau- und Steinmetzgewerbe ausübten; auch diese mußten sich den schwierigen technischen Bedingungen z. B. der Pfahlrostgründung, und ebenso den künstlerischen Traditionen der Stadt und den Anschauungen der Auftraggeber fügen. So konnte hier ein Stadtbild heranwachsen und sich immer erneuen, malerisch und phantastisch, märchenhaft und sinnverwirrend, dabei mit den tektonischen Gesetzen, wie sie auf dem Festland galten, in starkem Widerspruch. Man sehe, wie an der Markuskirche oder am Dogenpalast die Pfähle, auf denen notgedrungen hier alles Steinerne Fuß fassen muß, bis hoch hinauf zu wachsen scheinen, bevor die festen Mauern beginnen. Die Wände selbst bestehen nicht aus einheitlicher Masse, sondern sind in Stützen aufgelöst und in mannigfachem Rhythmus von Säulen und Pfeilern gegliedert, zwischen die Rahmen leicht eingespannt erscheinen. Darin gleicht die venezianische Komposition manchmal der nördlich der Alpen üblichen, wo vom Holzbau her das Gerüstwerk, nicht die Mauer selbst betont wird. Die besondere Vorliebe für Säulen, freie und angelehnte, an den Fassaden gehört auch zu dieser Erscheinung, die in abgeschwächtem Maße übrigens in ganz Oberitalien auftritt: neben der Freude an ihrer körperlichen Schönheit bestimmt das Bestreben, die Wand aufzulösen, ihre Verwendung ganz im Gegensatz zu dem Süden, wo das heilige Gesetz der ungeteilten Mauerflucht nur selten verletzt wird und selbst der Pilaster sich nicht einbürgern konnte, trotz aller Antike.

„Auf Pfählen läßt sich kein Monumentalstil entwickeln. — Es fehlte an Platz und an wirklich großen Baumeistern. — Keine großartige Gelassenheit, keine Komposition in höherem Sinne — Kunstschreinergeist.“ Das sind einige der bissigen aber treffenden Worte, mit denen Burckhardt im Cicerone die Baukunst Venedigs bedacht hat. Sein sicheres architektonisches Gefühl lehnte sich gegen die „Theaterpracht“ auf. Die Lagunenstadt ist aber mit anderem Maß zu messen wie das Festland: Hier ist das weit offene Tor Italiens gegen den

137. Venedig, S. Zaccaria, Fassade (Phot. Alinari)

138. S. Zaccaria, Innenraum (Phot. Alinari)

Orient, wie jeder fühlen muß, der durch die engen Gassen schreitet und die überraschenden perspektivischen und farbigen Wirkungen im Straßenbild bemerkt. In Kairo, Damaskus und Konstantinopel, vielleicht noch in Granada wird man Ähnliches finden. Byzantinische Kunst hat hier von altersher den stärksten Einfluß ausgeübt, auch arabische Anklänge glaubt man oft zu erkennen. Der optische Eindruck, die äußere Haut der Dinge gilt hier mehr als ihr gewordenes Wesen und nicht umsonst ist die Stadt von den Malern über alle andern geliebt. Von jeher geht hier die Baukunst auf malerische Wirkung aus, eine allzu deutliche Aussprache tektonischer Gedanken ist ihr zuwider wie ihrer Lehrmeisterin Byzanz. Polierte Säulenschäfte, Mosaiken, bunte Steininkrustationen oder Verkleidung mit ornamentierten, ja noch dazu vergoldeten Marmorplatten sind Techniken, die immer da auftreten, wo die Oberfläche gesehen werden soll, nicht aber die gewachsene organische Form in ihr.

Der venezianische Staat war im 15. Jhh. auf dem Gipfel seiner Macht, etwa ein Viertel von Oberitalien, dann Dalmatien, Cypern, Kreta und der Peloponnes stand unter seiner Herrschaft, das strenge aristokratische Regiment der großen Kaufmannsfamilien hielt mit geschickter Diplomatie Ordnung im Innern und in den weitverzweigten Staatsbeziehungen. Der Warenaustausch blühte trotz der vielen mehr oder minder glücklichen Kriege mit den Türken und der genuesischen Konkurrenz. Der angesammelte Reichtum durfte sich hier in prunkenden Festen und in Bauten mehr nach außen hin zeigen wie in anderen Orten, wo auch große Herren nie den Anschein einfacher Bürger aufzugeben wagten. Wenn man auch schwere Monumentalbauten auf den Pfahlrosten noch nicht wagte — erst Sansovino und Palladio haben sich über diese Bedenken hinweggesetzt — so lieferten doch die vom Osten rückkehrenden Schiffe kostbar buntes Material aller Art zu Schmuck und Bau, recht nach dem Herzen der prachtliebenden Kaufherrn.

In der Lagunenstadt ist die Renaissance ziemlich spät durchgedrungen; der erste Bau ist Mailänder Import, nämlich der Palast des Herzogs Francesco Sforza am Canal Grande, der 1457 von Bartolommeo Buon d. Ä. begonnen wurde, aber auf Einspruch des republikanischen Regiments bald wieder eingestellt

139. Venedig, S. Maria dei Miracoli, Innenraum

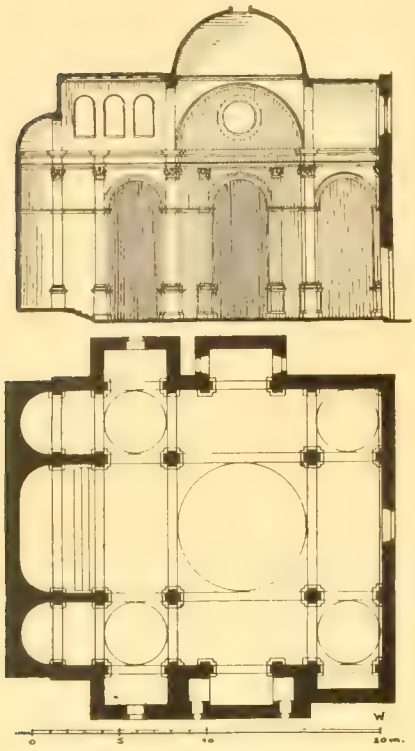
140. Venedig, S. Maria dei Miracoli, Choransicht

(Phot. Alinari)

werden mußte. Bloß das mächtige Sockelgeschoß aus facettierten Quadern wurde fertig. Einige Jahre später entstand die Monumentalpforte des Arsenals, ein Bogen von Doppelsäulen flankiert, die merkwürdigerweise ihr verkröpftes Gebälk vermittels byzantinischer Kapitelle des 11. Jhhs. tragen.

Noch weniger wie irgendeine andere Stadt konnte sich Venedig auf einheimische Kräfte für seine Baubestrebungen stützen, fast ausschließlich beherrschen die Lombarden das Gewerbe, soweit es sich auf die Kunst des Meißels und des Richtscheits erstreckte. Unter ihnen sind zu nennen: Bartolommeo Buon d. Ä. aus Bergamo († 1465) leitet den Übergang zum neuen Stil ein, schon sein Vater Giovanni war als gesuchter Architekt hier tätig und ein späteres Glied der Familie, Bartolommeo d. J., arbeitete bis 1529 in der Stadt. Nach ihm kommt der bedeutende Veroneser Antonio Rizzo, der seit 1467 in Venedig, 1484—98 am Dogenpalast beschäftigt ist; er kann schon als eigentlicher Renaissancebaumeister gelten, denn nicht bloß in ornamentalen Einzelheiten kommt die Antike bei ihm zur Geltung. Dem Moro Coducci aus Bergamo († 1504) und dem Pietro Lombardo vom Luganersee († 1515) fiel der Löwenanteil der Bauaufträge in der späteren Zeit zu. Die Familie des Lombardo übte mit seinen Söhnen Antonio († 1516) und Tullio († 1536) sowie zahlreichen Enkeln, wozu noch Martino († 1479) und sein Sohn Moro einer älteren Generation treten, weit über ein Jahrhundert lang die Steinmetz- und Baukunst aus. Mit Guglielmo Grigi Bergamasco († 1550), den tüchtigen Architekten Giorgio Spavento und Antonio Scarpagnino († 1549) schließt diese Reihe, die in dem Augenblicke ihre Bedeutung verlor, als mit Sansovino und Palladio der ausgereifte klassische Stil ziemlich spät auf den Plan tritt.

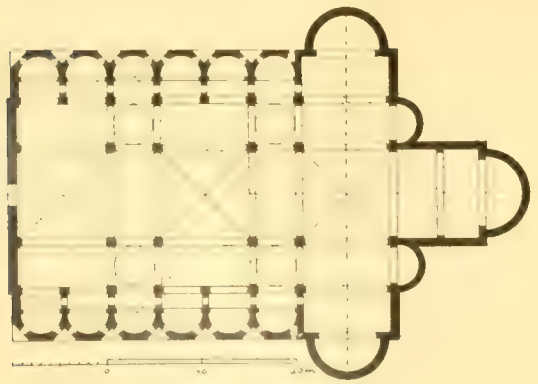
Literatur: Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs, 1859. — Cicognara, Le fabriche di Venezia, 1819—20. — Paoletti d'Osvaldo, l'Architttura e la scultura del rinascimento in Venezia, 1893. — O. Raschdorff, Palastarchitectur Oberitaliens, Venedig, 1903.



141. Venedig, S. Giovanni Chrisostomo

Der Palastbau Venedigs blieb im allgemeinen noch länger bei der eigentümlich reichen Spätgotik stehen als der Sakralbau, wo z. B. bei der 1458 begonnenen Kirche S. Zaccaria schon wenig Jahre später die antiken Einzelformen auftreten. Die Fassade, deren Bau sich lang hinzog, ist charakteristisch für Venedig: Fünf Gesimse teilen die Front in kleinliche Stockwerke, an die zahlreiche Architekturmotive ziemlich wirkungslos verschwendet sind, in vertikalem Sinne sind die drei Strebepfeiler, die nach gotischem Prinzip den inneren Organismus verdeutlichen, kräftig betont und nach oben in drei übereinanderstehende Doppelsäulenstellungen aufgelöst, die Gesimse samt und sonders um sie herumgekröpft. Die halbrunden und viertelkreisförmigen Giebelabschlüsse sind im ganzen venezianischen Gebiet seit dem späten Mittelalter besonders beliebt und erhalten sich zähe bis ins 16. Jhh. (Abb. 137, 138).

Den ersten Architekten Antonio di Marco Gambello aus Bergamo löste um 1480 Moro Coducci ab, dem im wesentlichen die Obergeschosse der Front zuzuschreiben sind. Deutlich spricht sich der veränderte Plan im Innern aus, wo an den gotisch polygonalen Chor mit hohem Umgang die leichte Halle des Schiffs in den neuen Formen anschließt. Weiter sind in Venedig noch zu nennen: S. Giobbe, größtenteils von A. Gambello um 1471 einschiffig mit Seitenkapellen und gutem Marmorportal. Dann die Klosterkirche S. Michele auf der Friedhofsinsel 1469—78 von M. Coducci erbaut, eine dreischiffige flachgedeckte Säulenbasilika, mit weißer Marmorfassade und den üblichen bogenförmigen Abschlüssen, daneben ein kleiner Kuppelbau auf sechseckigem Grundriß, ebenfalls in weißem Marmor, erst 1527 von Guglielmo Bergamasco begonnen. Ferner S. Maria della Visitazione mit gut gegliederter Fassade und dann der später noch vielfach veränderte Innenraum von S. Sebastiano, dem Scarpagnino zugeschrieben, wo auf das saalartige flachgedeckte Schiff der eingezogene Chor folgt, von einer hohen Kuppel gekrönt. Für Kuppeln herrscht überhaupt eine starke Vorliebe, die von S. Marco her stets genährt wurde und die frühere künstlerische Abhängigkeit von Byzanz noch durchfühlen läßt. Eine Kuppel hat auch S. Maria Formosa (1492), wo der vielseitige M. Coducci versuchte, bei der breiten Fassade mit einer großen Ordnung auszukommen, etwa nach Art einer Tempelfront oder von S. Andrea in Mantua. Es fehlt ihm aber an energischer Gestaltungskraft sowohl im Äußeren wie im Inneren. Den gleichen Mangel zeigt der Epigone Sante Lombardi bei der schwächlichen Front von S. Giorgio dei Greci (1538).



142. Piacenza, S. Sepolcro

Die früheste und schönste der hierhergehörigen Kirchen steht aber nicht in Italien, sondern zu Sebenico in Dalmatien. Der dortige Dom 1443–1553 ist eine zur unteren Hälfte noch gotische dreischiffige Säulenbasilika mit Querschiff und Kuppel auf der Vierung, sie hat außerordentlich feine lombardische Meißelarbeiten und eine einzigartige Deckenkonstruktion aus großen ineinandergefalzten Steinplatten, die zugleich Tonnengewölbe und Dach bilden (Abb. bei Durm, Baukunst der Renaissance in Italien [2], S. 815).

Die 1481 von P. Lombardi und seinen Söhnen für ein wundertätiges Bild neu errichtete S. Maria dei Miracoli genießt ihrer besonders reichen Aus-

143. Venedig, S. Fantino (Phot. Alinari)

stattung mehr als ihrer architektonischen Erscheinung wegen einen hohen Ruf (Abb. 139, 140). Da der Platz in dem belebten Stadtteil das allerkostbarste war, griff man zu dem merkwürdigen Auskunftsmittel, die Sakristeien kryptenartig unter dem um 14 Stufen erhöhten Chor unterzubringen, wodurch der Innenraum mit den hohen Balustraden einen eigenen Reiz erhält. Das Schiff ist ein 10×25 m großer Saal, von einer kassettierten Holztonne, die zugleich Dach ist, überspannt. Der stark eingezogene quadratische Chor stößt mit seinem Bogen unschön an die Schiffswölbung; er ist mit hoher Tamburkuppel gekrönt. Der ganze Raum ist mit bunt geädertem poliertem Marmor in mannigfachen Farben ausgelegt. Auch die Außenseite steht an Pracht nicht zurück. In zwei Reihen, die von einem stark betonten Zwischengesims getrennt werden, gliedern kleine Pilaster, die oberen mit Rundbogen, ringsum die Wände, natürlich eine reine Dekoration, denn es ist ja nur ein Stockwerk da. An der Fassade wirkt der große Halbrundgiebel mit einer Rose und fünf blinden Kreisfenstern um sie herum unschön gegen die untere Zierlichkeit. Am hübschesten ist der Blick auf die äußere Chorpartie, wo ein Treppentürmchen im Verein mit der Kuppel eine Gruppe bildet, die auch den strengsten Architekten mit all den recht willkürlichen Einzelheiten versöhnen muß. Hier glaubt man zu fühlen, was diesen malerisch denkenden Bildhauern Venedigs — Architekten sind sie nur bedingt — am Herzen lag. Künstler- und Laienaugen haben sich von jeher an dem fast gebrechlich schlanken Körperchen und seinen strahlenden Zieraten ergötzt und werden es immer tun.

Während die bisher genannten Kirchen sich in Grundplan und Aufriß wenig von den überall üblichen unterscheiden, hat Venedig außerdem einen viel gebrauchten byzantinischen Zentralbautypus bis ins 16. Jhh. hinein gepflegt, von dem uns aus alter Zeit ein Exemplar in S. Giacometto di Rialto erhalten ist, in Mailand eines in der kleinen Cappella della Deposizione an S. Maria presso S. Satiro (Abb. 165). Es ist dies ein annähernd quadratischer Raum mit vier eingestellten Stützen, einer Kuppel über dem großen Mittelfelde, von Tonnen über den vier oblongen Kreuzarmen getragen und in kleineren Diagonalquadraten Kreuzgewölbe oder sekundäre Kuppeln. Die Antike hat das mit vier Stützen unterteilte Quadrat für Hallen und Säle oft verwendet (Trier, Musmieh, Vitruvische Säle), die Byzantiner mit

144. Venedig, S. Salvatore (Phot. Alinari)

fünf Kuppeln versehen als Kirchenraum adoptiert. Während bei den florentinischen und lombardischen Zentralbauten der Kuppelraum geschlossen bleibt oder nach seinen Achsen kleine isolierte Nebenräume sich angliedert, ist hier um den mittleren Kern eine zweite zusammenhängende Raumzone geschaffen, die in rhythmischer Abwechslung mit dem Zentrum bald in direkte, bald in indirekte Beziehung tritt. Dort ist der Grundplan durch Anbauten erweitert, hier ist er unterteilt. Bramantes Petersplan und die von ihm abhängigen Kirchenbauten folgen diesem von Byzanz aus der Antike übermittelten Raumgedanken, der in Venedig und dem venezianischen Festland um 1500 wieder aufgelebt war.

S. Giovanni Chrisostomo wurde wahrscheinlich an Stelle einer alten ähnlichen 1497 von Moro Coducci erbaut (Abb. 141). Das Tonnengewölbe über dem Chorfeld ist hier in unregelmäßiger Weise durch eine Flachdecke ersetzt, um diesen Teil durch hohes Seitenlicht besser erhellen zu können. Wie immer in Venedig ist die Formgebung des Innern sehr schmächtig und schlank. Ohne diese Abweichung, dagegen mit lichtspendender Tamburkuppel, war das im A. des 19. Jhhs. abgebrochene S. Geminiano beim Markusplatz 1506 erbaut (Abb. Cicognara, Le fabriche di Venezia). Ferner in Venedig S. Giovanni Elemosinario, S. Felice und Mater Domini alle noch später im Laufe des 16. Jhhs. In Ferrara ist im gleichen Schema S. Spirito (1519) und die spätere La Madonnina zu nennen, auch die ganz konfus gestaltete S Maria dei Miracoli in Brescia gehört hierher. In Piacenza finden wir den gleichen Gedanken in der später zu besprechenden Madonna della Campagna und in den zwei Seitenkapellen von S. Sisto ausgedrückt. Der Petersplan gab immer wieder neuen Antrieb zur Abwandlung dieser Raumform.

Es liegt nahe, das System des rhythmisch unterteilten Quadrats auch auf einen oblongen Raum zu übertragen; indem man es wiederholte, wie es schon im Mittelalter beim Dom zu Trier geschehen war. Auch der Grundplan von S. Marco konnte Anregung dafür geben, da kurze Tonnen mit quadratischen Kuppelfeldern alternieren und die Eckstützen schon in vier Pfeiler aufgelöst sind. So kann man sich zwanglos die zwei bedeutendsten Kirchen der venezianischen Frührenaissance, S. Fantino und S. Salvatore entstanden denken. Alberti war bisher mit seiner rhythmischen Anordnung der Innenstützen unter einer durchlaufenden Längstonne allein geblieben, nun erscheinen sie wieder, aber ganz anders als in Mantua (Abb. 93).

Hier durchdringt das System den ganzen Raum bis in den hintersten Winkel; das im Grundplan angeschlagene Motiv wird von der Deckenform aufgenommen und weitergeführt, Albertis geschlossener Raum ist gesprengt und aufgelöst. So ergibt sich ein echt venezianisches Bild mit starken Beleuchtungskontrasten und abwechslungsvollen Durchblicken. Einen gleich beim Eintritt überschaubaren Raum aus einem Stück zu geben, lag den Venezianern nie am Herzen, sie liebten vielmehr das Spiel des Lichts hinter den vortretenden Kulissen und lenkten den ahnungsvollen Blick gern in Räume, deren Ergänzung einstweilen der Phantasie des Eintretenden überlassen blieb (Abb. 143, 144).

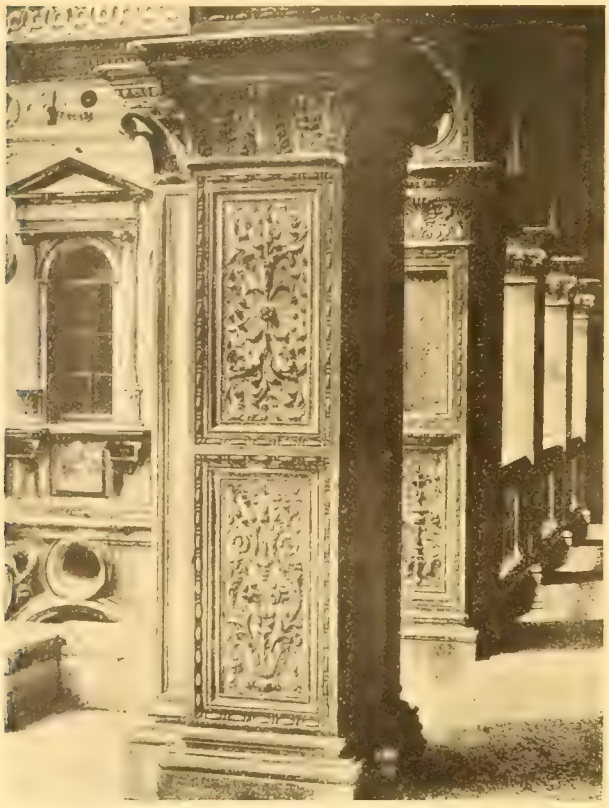
145. Venedig, Scuola di S. Marco (Nach Guérinet, Sculpt. décor. à Venise)

Die Priorität für diese Raumform gehört wahrscheinlich nicht den Venezianern, sondern dem tüchtigen Alessio Taramelli zu Piacenza, wenn es richtig ist, daß er dort S. Sepolcro schon im Jahr 1488 begann (1534 vollendet). Die großen Quadrate sind durchweg noch mit Kreuzgewölben, die kleinen mit Hängekuppeln überdeckt, über den oblongen Feldern spannen sich Tonnen. Tiefe Kapellen begleiten das Schiff und die Chorpartie ist weitläufig gehalten, ähnlich wie in S. Sisto und den anderen schon auf S. 70 im Anschluß an den Dom von Faenza erwähnten Kirchen. Nun ist aber die alte Basilikenform, die dort treu bewahrt ist, durch den Wechsel hoher querschiffartiger Teile mit niedrigen völlig auseinandergerissen, so daß ein ihr völlig konträres Raumbild entsteht. Der Grundriß ist in mittelalterlicher Weise durch ein streng eingehaltenes Achsensystem aufs genaueste bestimmt, auch die Höhenproportionen scheinen demselben Schema zu folgen. Die Wirkung des Innern ist infolge der gut gewählten Verhältnisse des Plans, des Aufbaus und der Einzelheiten eine ganz vortreffliche, vielleicht besser als in den beiden Venezianer Kirchen (Abb. 142).

S. Fantino wurde 1507 vermutlich von Scarpagnino begonnen. Die Kuppel blieb dem Altarraum vorbehalten, während im Schiff große hohe und kleine niedrige Kreuzgewölbe mit den Tonnen abwechseln. Die Einzelformen sind der späten Entstehungszeit gemäß schon schwer und zu groß für den Raum, besonders merklich ist dies in den rückwärtigen Teilen, die erst um die M. des 16. Jhhs. von J. Sansovino erbaut wurden.

Das bedeutend größere und reifere S. Salvatore wurde 1506 von Giorgio Spavento entworfen und von Tullio Lombardo ausgeführt. Auch diese Kirche ist erst etwa 30 Jahre später von Sansovino fertiggestellt worden. Hier sind nun endlich alle Quadrate durch Kuppeln und Kugelkappen überwölbt. Klarer durchgeführt, kommen hier die Vorzüge des Systems besser heraus als in S. Fantino, man möchte freilich beiden Kirchen etwas von der weichen satten Farbigkeit von S. Marco oder anderer Kirchen der Stadt wünschen, denn das harte frostige Detail, nicht mehr recht Frührenaissance und doch noch keine Klassik, läßt echte venezianische Stimmung vermissen.

Das Verhältnis der großen und kleinen Intervalle ist etwa 2:1; um die nämliche Höhenproportion für die großen und kleinen Bogen zu erreichen, ist in S. Salvatore über dem Gebälk noch eine Attika eingeschaltet, wodurch ohne Zweifel die Raumwirkung gegenüber S. Fantino verbessert wurde. In der später zu besprechenden S. Giustina in Padua erscheint bald danach dasselbe Planmotiv nochmals von einem unbekannten Meister gestaltet, dort ist aber der Charakter des venezianischen Frühstils völlig geschwunden und hat der klassisch reifen Formbehandlung Platz gemacht.



146. Venedig, Pfeiler im Hof des Dogenpalastes
(Nach Guérinet, Sculpt. décor.)

Eine besonders glückliche Form hat schon frühe Venedig und der von ihm beeinflußte Teil des Festlands für seine Kirchtürme gefunden. Anstatt den hohen prismatischen Körper wie sonst üblich in viele Stockwerke aufzulösen, steigt hier ein leicht verjüngter Schaft aus Ziegelstein meist völlig glatt oder mit schmalen Ecklisenen verstärkt in die Höhe, um sich erst oben zu einer reich durchbrochenen Glockenstube und einem schlanken Helm aus Marmor zu entfalten. Es sind wohl mehr ästhetische Gefühle für den famosen Kontrast dieser beiden Teile als Gründe der Standfestigkeit gewesen, die Venedig veranlaßten, dies System durch alle Zeiten beizubehalten.

Der größte und bekannteste dieser Türme, die das Stadtbild beleben, ist der 99 m hohe von S. Marco, dessen Oberteil erst 1512 durch Bartolommeo Buon d. J. seine heutige Form erhalten hat, vielleicht nach einem Entwurf des G. Spavento (Abb. 136). Nach dem Einsturz 1902 wurde dies prächtige Wahrzeichen der Stadt ohne sichtbare Veränderung wieder aufgebaut. Die hohe Attika und der vierkantige Helm, auf starke Untersicht berechnet, wirken von der Entfernung recht schwer auf dem fein gezierten Glockengeschoß, aber man wird in Italien und in der ganzen Welt kaum einen anderen Turm finden, der an Adel der Erscheinung und an so selbstverständlich klarer Aussprache zwecklicher Ästhetik diesem gleichkommt. Ein halbes Jahrhundert früher entstanden die Campanile von S. Michele (1460), S. Barbara, S. Maria dell' Orto, S. Giorgio dei Greci und S. Pietro in Castello (1474—90 von Moro Coducci). Als am Torre del Orologio 1496 Coducci von der gewohnten Form abwich und einen Stockwerksbau versuchte, ist das Resultat kein erfreuliches gewesen und die später angesetzten Flügelbauten haben es nicht verbessert.

Eine Mittelstellung zwischen Kirchen und Palästen nehmen die Scuole oder Bruderschaftsgebäude, eigentlich mehr weltliche als geistliche Repräsentationslokale der Zünfte ein, an deren Fassaden, Treppenaufgängen und Sälen sich die Schmucklust und der Ehrgeiz reicher Bürger ohne Hemmung auslebt. Die Scuola di S. Marco (Abb. 145) hat die früheste und prächtigste Front: an buntem Marmor ist wahrlich nicht gespart und die lombardischen Steinmetze haben getan, was sie konnten, aber es muß immer wieder gesagt werden, daß das, was sie konnten, kaum recht Architektur genannt werden darf, so sehr sie sich bemühen, durch Unterteilung mit Pilastern und Gesimsen und durch eine zweiteilige symmetrische Anordnung des Ganzen den Anschein davon zu erwecken. Betrachten wir aber nur den farbigen Eindruck der geschmackvoll dekorierten Fläche, so glauben wir vor einem feingewirkten persi-

schen Teppich zu stehen, dessen bunter Reiz uns unwiderstehlich fesselt, ohne daß wir den Linien seiner Zeichnung im einzelnen folgen. Schlimmer steht es mit der um dreißig Jahre jüngeren Scuola di S. Rocco, für deren kleine Fassade das ganze schwere Geschütz der Antike an Säulen und verkröpften Gesimsen aufgeboten wurde, nur um zu beweisen, daß die Erbauer nicht damit umgehen können und mit der äußerlichsten Dekoration zufrieden sind.

147. Venedig, Einzelheiten der Ca d'Oro (Nach Guérinet)

Die Scuola di S. Marco wurde 1485—95 von Moro Coducci und Pietro Lombardo mit seinen Söhnen erbaut, an den Skulpturen ist aber noch zwei Menschenalter lang gearbeitet worden. Durch das große Portal tritt man in eine dreischiffige Säulenhalle mit einer Balkendecke, an die sich einst weitere prächtige Räume anschlossen, die heute zerstört sind. Die Scuola di S. Rocco, ebenfalls mit reichen Hallen, Treppen und Gemächern, wurde 1517 nach Entwurf des Bartolommeo Buon von Sante Lombardo, Scarpagnino und anderen Meistern ausgeführt, sie steht also eigentlich schon jenseits der hier behandelten Stilperiode, gehört aber der Gesinnung nach noch dazu. Ganz in der heiteren Stimmung der Frührenaissance ist der Vorhof der Bruderschaft von S. Giovanni Evangelista (1481) gehalten, eine besonders hübsch gestaltete Doppeltreppe von Coducci (1502) führt zu dem oberen Saal.

Die vornehmste Aufgabe unter den öffentlichen Gebäuden war der Ausbau des Dogenpalastes, dessen Fronten gegen die Piazetta und den Canal grande um die Mitte des 15. Jhhs. in venezianischer Prachtgotik vollendet waren (Abb. 136). Noch fehlten die Rückwand gegen den Seitenkanal und fast der ganze Hof, der von jeher als besonderes Schmuckstück geplant war. Seine Ausführung fiel schon in die Zeit, wo auch in Venedig die neue Dekorationsmethode — anders faßte man die Renaissance einstweilen nicht auf — allgemein zu werden begann, doch versuchte der erste Architekt Antonio Rizzo (seit 1484) den mittelalterlichen Charakter so gut es ging zu wahren. Die lombardische Herkunft seiner Kunst ist sicher, denn ganz ähnliche Formen, wie z. B. an der üppigen Torricella (T. X links) findet man an manchen etwas früher entstandenen Teilen des Doms zu Mailand. Ihm ist wohl die großartige Freitreppe später nach den Figuren Sansovins Scala dei Giganti genannt, zuzuschreiben, die als raffiniert ausgedachtes Effektstück in blendender Marmorweiße hinter dem dunklen Tunnel der Porta delle Carta ansteigt. Auch der kleine an die Markuskirche angelehnte Fassadenteil mit den giebelgekrönten Fensterumrahmungen (Abb. 146 links) dürfte von ihm herrühren. Pietro Lombardo dagegen verwendet seit 1499 nur reine Renaissanceformen; während die unteren beiden Geschosse vom mittelalterlichen Plan her eine gewisse architektonische Haltung bewahren, vermeidet der obere Teil der Wand, von farbigen Ornamenten gleichmäßig durchwirkt, jedes auf Maß, Verhältnis und Rhythmus gegründete Wesen, hier

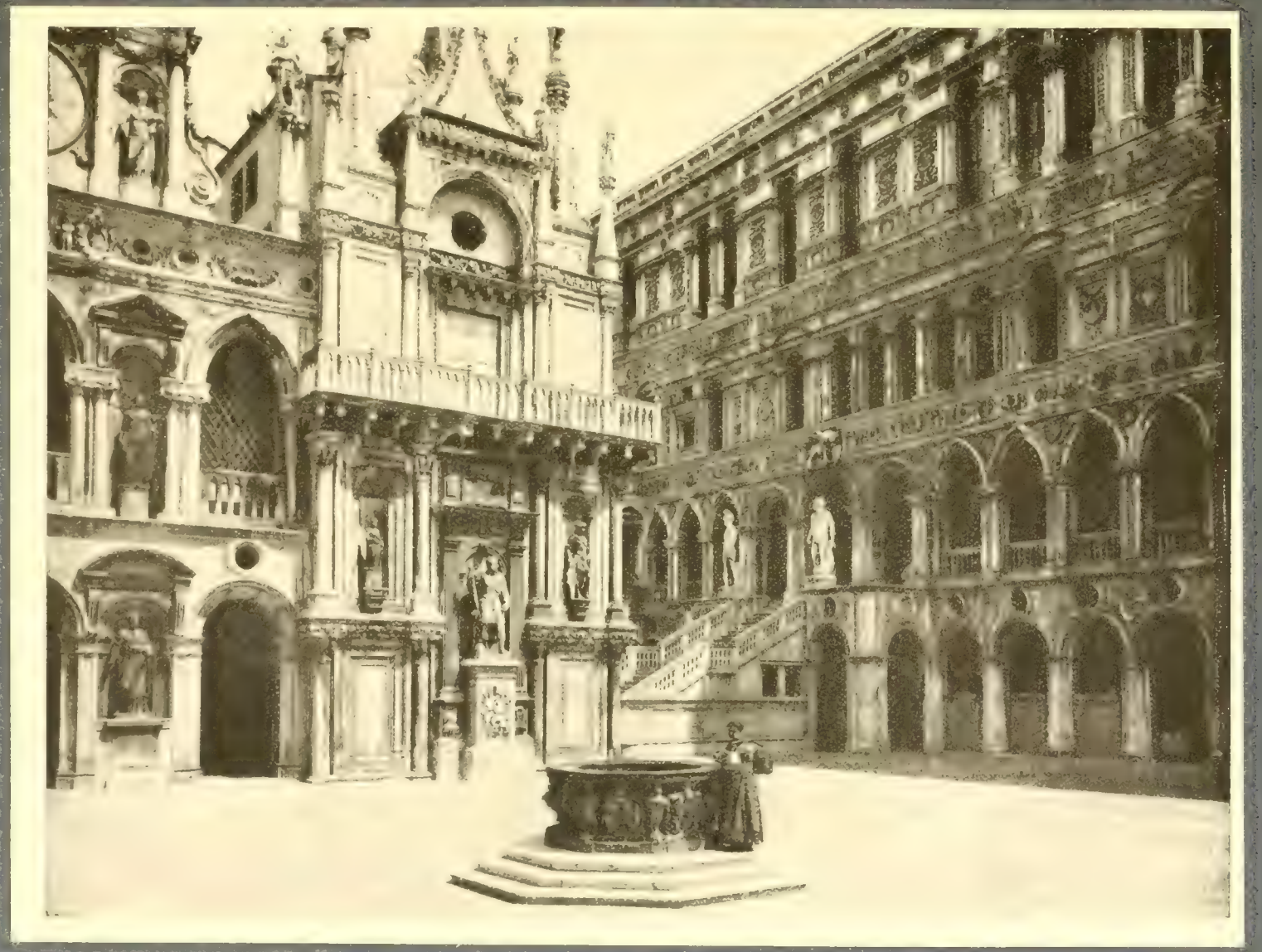
148. Venedig, Palazzo Angarani-Contarini (Phot. Alinari)

149. Venedig, Treppenturm am Palazzo Minelli

wird energisch alles Gesetz verneint, an das Rom oder Florenz sich gebunden hatte und die tiefste Kluft scheidet diesen Stil von dem, der sich an Albertis Namen knüpft; man denke an den Pittipalast, an die Cancelleria oder den Veneziahof. Eine Analyse dieses malerisch phantastischen Raumerlebnisses ist unnötig, denn sie würde uns ihm nicht näher bringen als es der erste Eindruck tut. Dieser ist aber ein überaus starker, auch der klassisch geschulte Architekt kann sich ihm so wenig entziehen wie der naive Beschauer; von den Entwicklungs- und Lebensmöglichkeiten der Renaissance ist der venezianische Stil freilich weiter entfernt wie von manchen orientalischen Motiven.

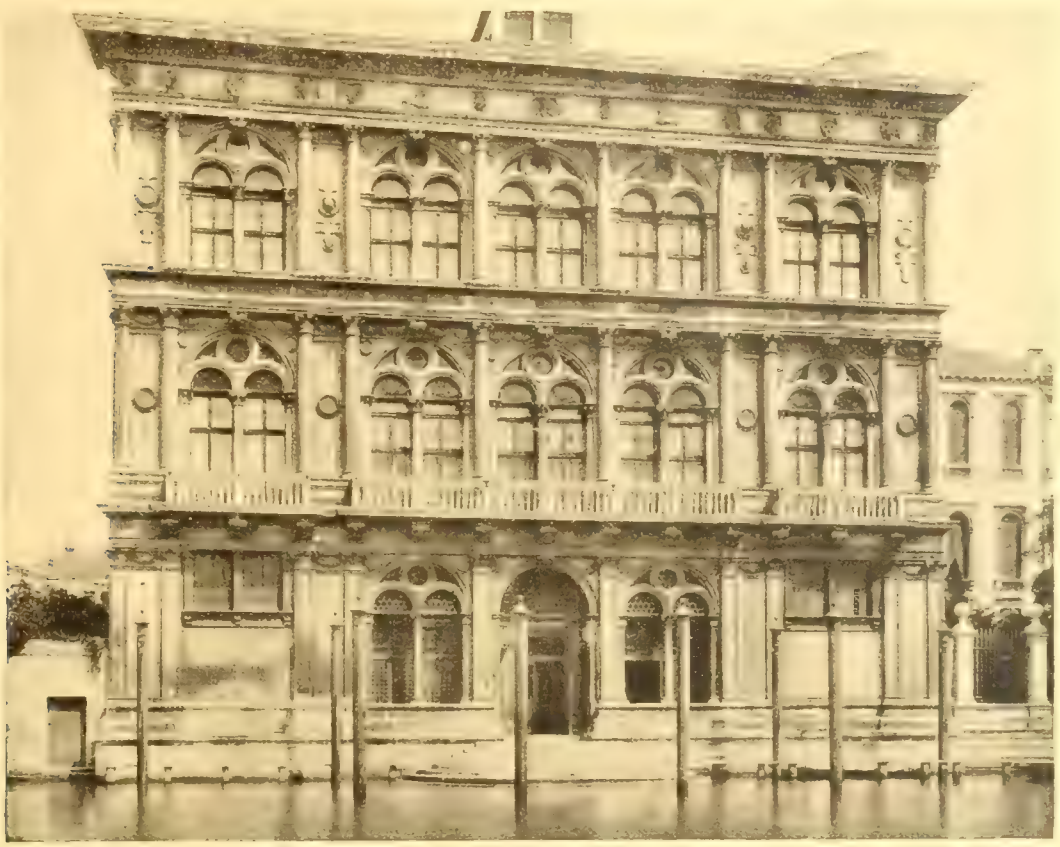
Von der Gesamtwirkung gibt die Tafel X, von den Einzelheiten Abb. 146 eine ungefähre Vorstellung: bei der Front der sog. Torricella linker Hand vereinigen sich Gotik, Renaissancedetails und die barocke Überarbeitung zu einem wunderlichen, aber doch prächtigen Bilde; für die langgestreckte östliche Hoffront im Hintergrunde mit ihren unregelmäßig verteilten und ungleich großen Fenstern ist wohl die teppichartige Behandlung der oberen Wandfläche ein Ausweg gewesen, um den geänderten Raum- und Lichtanforderungen des Innern gerecht zu werden. Nur diese eine Seite ist voll dekoriert, an den beiden anderen laufen die beiden unteren Arkadengeschosse zwar gleichmäßig um, tragen aber eine völlig schmucklose, hie und da von Fenstern durchbrochene Mauer. Dies läßt das Anorganische, gleichsam äußerlich Angeklebte des ganzen Schmuckes noch mehr fühlen. Von der Innenausstattung der damals gewonnenen Räume rührt nur wenig noch aus dem 15. Jhh. her.

Eine zweite städtische Bauaufgabe bildete der Neubau der sog. alten Prokuratien an der Nordseite des Markusplatzes, die 1480 unter Leitung des Pietro Lombardi begonnen wurden und eine Reihe von älteren Anlagen in einer einheitlichen Platzwand vereinigten. Auf Abb. 136 ist ein Teil neben dem Markusturm zu erkennen. Räume der Staatsverwaltung und Beamtenwohnungen befinden sich hinter der endlosen dreistöckigen Loggienfront mit ihren kleinen enggestellten Arkaden, der an sich eintönige Bau bildet aber eine wirksame Folie für die Märchenpracht von S. Marco. Wenn man sich bei Festen und Aufzügen die



Der Hof des Dogenpalastes in Venedig, begonnen 1484 von Ant. Rizzo

(Photogr. Alinari)



150. Venedig, Palazzo Vendramin (Phot. Alinari)

Bogen mit Teppichen behängt und von geputzten Herren und Damen belebt denkt, wird man vielleicht am ehesten der Absicht der Erbauer gerecht werden. Das dritte Geschoß kam erst 1517 durch Bartolommeo Buon hinzu. Die arabisch anmutende Zinnenverzierung, die auf mittelalterlichen Gebäuden allgemein üblich war, zeigt, wie schwer es den Venezianern wurde, auch in einer Zeit, wo in ganz Italien der streng klassische Stil herrschte, von ihren alten Bautraditionen abzugehen.

Nirgendwo tritt uns die ganz eigentümliche und vom Festland fast unabhängige Kaufmannskultur Venedigs so stark wie in seinem Palastbau entgegen. Wie bei den Kirchen das Fortleben byzantinischer Raumgedanken wahrgenommen wurde, wie in der farbigen Flächendekoration Ideale des Orients durchschimmern, so ist in den ältesten uns erhaltenen Palästen deutlich die Abkunft von spätantiken Bautypen, durch Byzanz übermittelt, zu erkennen.

Der Grundriß des venezianischen Palastes unterscheidet sich vom festländischen dadurch, daß eine Zentralanlage um einen nahezu quadratischen Hof nirgends auftritt. Alle Gestaltungskraft konzentriert sich auf die dem Wasser zugewendete Front, während die Seitenfassaden, soweit nicht angebaut, und die Rückseite fast unbelebt und unregelmäßig bleiben. Auch der kleine offene Hofraum, der von der Landseite meist den Zugang nach den engen Gäßchen vermittelt, ist selten architektonisch durchgebildet. Die Fassaden weisen in ihrer vertikalen Struktur eine Dreiteilung auf: im breiteren Mittelteil ist die Wand durch Säulenstellungen und Arkaden meist ganz aufgelöst. Der gotische Palast erweiterte diese Auflösung noch dadurch, daß er eine Maßwerkfüllung über den Säulen wie ein Spitzengewebe ausbreitete. Im Erdgeschoß befindet sich dahinter eine tiefe Halle, die vom Wasser aus durch das Mittelportal zugänglich ist und meist die Treppe enthält, darüber ist der große Saal des Hauses, der sich nach dem Kanal zu mit Loggien und einem Balkon

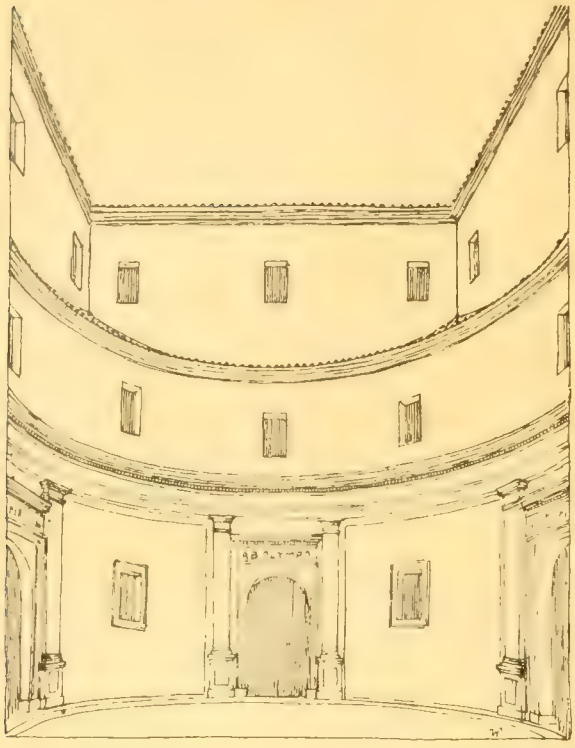
151. Padua, Loggia del Consiglio (Phot. Alinari)

öffnet. In dem nie fehlenden und fast gleichwertig behandelten zweiten Obergeschoß befindet sich nochmals ein ähnlicher einfacher gestalteter Saal. Dieser lockere Mittelteil wird umrahmt und gefestigt von zwei schmaleren weniger durchbrochenen Eckteilen, wo die Mauer zu ihrem Recht kommt. So sah der venezianische Palast schon im 12. Jhh. aus, wie z. B. das Fondaco dei Turchi, Palazzo Loredan oder Dandolo noch heute zeigen, so sind auch orientalische Profanbauten, zumal in Byzanz gestaltet gewesen. Auch die zahlreich erhaltenen gotischen Paläste folgen diesem Typus, nur wurde kurz nach 1400 hin und wieder eine asymmetrische Disposition angewandt, indem der geschlossene Teil nur auf einer Seite erschien. Das beste Bild für den venezianisch-gotischen Prachtstil, der auch den Ausgangspunkt für die spätere Zeit bildet, ist die bekannte Cà Doro, 1427—36 erbaut (Abb. 147). Wenngleich lombardische Architekten wie Matteo Raverti, Giovanni und Bartolommeo Buon d. Ä. hier arbeiteten, fügen sie sich der altvenezianer Art, die auf dem Festlande höchstens in den nächstgelegenen Städten wie Padua und Vicenza, aber durchaus nicht in der Mailänder Gegend zu finden ist. Immer wieder drängt sich bei solcher Fassadenbehandlung die Verwandtschaft mit dem Orient auf, mag man an Teppiche, Fliesenmuster oder Architekturen denken. Auch im Orient erscheint, schon etwas früher als hier, die absichtliche asymmetrische Gestaltung von Baumassen als ein eminent malerisches Reizmittel.

Manche Frührenaissancefronten weisen noch diese Asymmetrie auf, wie z. B. Palazzo Dario 1480, Palazzo dei Camerlenghi (ca. 1500) oder die schon behandelte Scuola di S. Marco. Bald aber kehrte man unter dem stärkeren Einfluß der Klassik, die trotz allem Widerstand ihre tektonischen Grundgedanken gegen die malerische Freiheit langsam durchzusetzen begann, zur regelmäßigen dreigeteilten Anordnung zurück. Der Palazzo Angarani-Contarini (auch Manzoni oder Montecucoli nach späteren Besitzern genannt) kann als ein Beispiel für viele dienen, wie man sich nun mit der antiken Formsprache abfand (Abb. 148). Er ist wohl um 1500 entstanden. Kannelierte Pilaster gliedern die Hauptabschnitte der Front und stehen in den Gewänden der auffallend schmalen und hohen Fenster, dazwischen sind noch allerlei Zierate, wie bunte Marmorscheiben, angebracht. Der Mittelteil wird durch die zwei breiten Balkone und die Säulenarkaden herausgehoben. Im einzelnen genau nachzurechnen, wie wenig das Portal mit dem lastenden Balkon, dieser mit dem hübschen Figurenfries, die Pilaster mit den Fenstern harmonieren, wäre ein Unrecht gegen den genius loci. Gegenüber dem festländischen Profanbau fällt die geringe Abmessung des Ganzen bei dem durchgängig kleinen Maßstab der ganzen Stadt weniger in die Augen als die relativ sehr großen Fenster und die weitgehende Auflösung der Mauer. Ganz ähnlich ist der Palazzo dei Camerlenghi, Contarini delle Figure, Dario und Grimani a S. Polo.

152. Verona, Palazzo del Consiglio

Seltener ist es versucht, das venezianische System in eine wirklich große architektonische Form zu bringen, am besten ist dies bei dem Palazzo Vendramin-Calergi gelungen, den nach der Bauinschrift Pietro Lombardo 1481 1509 ausgeführt hat, aber vermutlich nach einem Plan des Moro Coducci (Abb. 150). Statt der sonst üblichen flachen Pilaster gliedern hier zum erstenmal fast voll vorgesetzte Säulen, an den Außenteilen verdoppelt, die Stockwerke und tragen plastisch vorspringende Gebälke. Die Wand tritt nunmehr gegenüber dem Gerüstwerk völlig zurück; das ist typisch venezianisch und bis ins 18. Jhh. hinein kann kein bedeutender Palast diese üppigste und aufwändigste Frontgliederung missen. Eine deutliche Reminiszenz an gotisches Maßwerk zeigen die großen säulengeteilten Fenster in den durchbrochenen Füllungen der Bogen. Wenn auch das ganze antike Gerüstwerk mehr dekorativ der Wand vorgeblendet als organisch mit ihr verwachsen scheint, so verrät doch die geschickte Abwägung der Gesimse und die ganze rhythmische Massenverteilung architektonisches Denken, wie es um diese Zeit in Venedig nicht allzuhäufig war. Das Gurtgesims uber dem ersten Stock harmoniert mit seiner Säulenordnung, das abschließende Hauptgesims ist dagegen zu groß für die oberen Säulen, da es gleichzeitig auf die ganze Wandhöhe bezogen werden soll. Diese Unstimmigkeit muß notwendig immer auftreten, wo mehrere Ordnungen übereinander verwendet werden (S. 82, 108). Deswegen hat die spätere Zeit dies Motiv, das durch die antiken Vorbilder eigentlich als kanonisch galt (Septizonium, Colosseum u. s. w.), lieber ganz



153. Mantua, Hof im Haus des Mantegna

vermieden oder zwei Geschosse unter einer großen Ordnung zusammengefaßt. Der kleinere Palazzo Corner-Spinelli mit den gleichen Fenstern, aber ohne die vorgesetzte Säulenarchitektur wird ebenfalls dem Coducci zugeschrieben; als Komposition steht er bei seiner einfacheren Form noch höher als Palazzo Vendramin.

Ein origineller Hofschmuck, des versteckt liegenden gotischen Palazzo Minelli ist der runde Wendeltreppenturm mit der anschließenden fünfgeschossigen Loggia, den Giovanni Candi um 1490 errichtete (Abb. 149). Der Turm ist noch ganz mittelalterlich gedacht und auch in seinen Einzelformen großenteils noch gotisch. Es müssen ursprünglich viele Paläste solche durchbrochenen Wendeltreppen besessen haben, die aber seit dem 16. Jhh. allgemein durch geradläufige im Innern des Hauses ersetzt wurden. Leichtigkeit und Eleganz der Konstruktion, die freilich keine ewige Dauer versprach, war ein Grundzug der venezianisch-mittelalterlichen Architektur; sie geht mit dem Eindringen der Renaissance zu immer schwereren und massigeren Bildungen über, die das zugrunde liegende Pfahlgerüst oft ganz vergessen lassen. Damit geht aber eine der wichtigsten Besonderheiten der Inselstadt verloren.

3. Das venezianische Festland und der zentrale Teil Oberitaliens.

Der äußerste Nordosten Italiens und die dalmatinische Küste sind schon im Mittelalter politisch von Venedig abhängig gewesen und zeigen diese Abhängigkeit auch in ihrer Architektur. Häufig läßt eine rohere Behandlung der Einzelformen diese Gegenden geradezu als italienisches Kolonisationsgebiet erscheinen, in dem namentlich einige schöne Kommunalpaläste und andere Verwaltungsgebäude der Republik die Hauptrolle spielen neben bescheidenen Palästen und Kirchenbauten.

Der 1457 begonnene Palazzo Civico in Udine mit seiner prächtigen säulengetragenen Balkendecke in der großen Erdgeschoßhalle ist noch fast rein gotisch, dagegen erscheint an dem zierlichen Palazzo dei Rettori in Belluno 1496 von Giov. Candi die venezianische Renaissance; der dortige Dom, dessen Mittelschiff eine Reihe von Flachkuppeln deckt, ist ein Werk des Tullio Lombardo (1517); der ähnlich gestaltete Dom von Treviso, eine um 1500 umgebaute ältere Kirche, ist von dessen Vater Pietro, der 1502 auch den gotisch begonnenen Dom von Cividale, eine Art Hallenkirche wie S. Zaccaria (Abb. 138) weiterführte. Von der bedeutendsten dieser Provinzarbeiten, dem Dom von Sebenico, war schon S. 130 die Rede, seine Fassade lehnt sich eng an venezianische Vorbilder an wie auch einige kleinere Kirchenfronten in Ragusa. Dort war man auch an einigen Häusern bemüht, den Palastfassaden der Hauptstadt nachzueifern. Der imposante Palazzo dei Rettori in Ragusa ist außen 1424 gotisch vollendet worden, während der ziemlich enge Hof sich bereits vom neuen Stil berührt zeigt. Er ist deswegen interessant, weil 1464 Michelozzo von Florenz berufen wurde und augenscheinlich die Pläne dazu lieferte. In der Tat ist die Anlage und manche Einzelheiten der

kreuzgewölbten Halle, die von stämmigen Säulen gestützt auf drei Seiten den Hof umgibt, den frühen toskanischen ähnlich, aber recht roh und unverstanden ausgeführt. Eine gebrochene Freitreppe mit späterem Dockengeländer nimmt die vierte Seite ein und gibt dem Ganzen einen malerischen Reiz. Die ausführenden Steinmetze konnten nicht so rasch vom Mittelalter loskommen, sogar die 1520 errichtete Dogana hat noch venezianisch-gotische Einzelheiten, eine leichte Straßenloggia und einen zweigeschossigen Arkadenhof, wo Pfeiler und Säulen abwechseln.

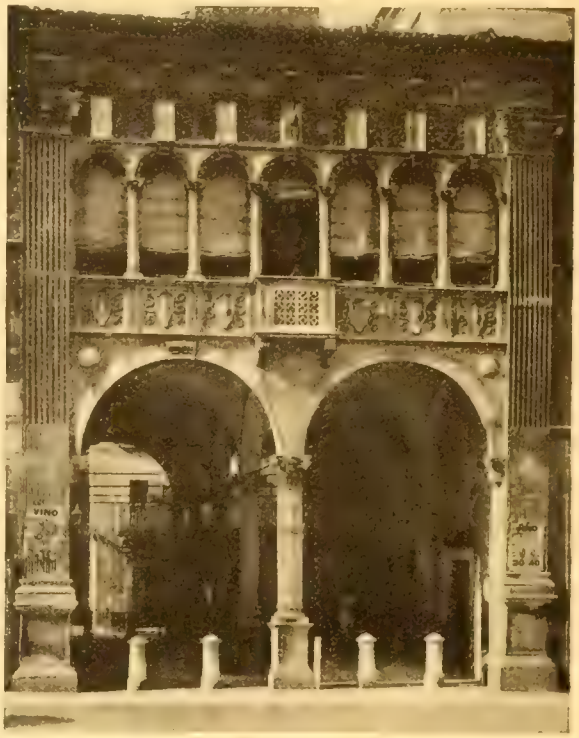
Dagegen sind die von Venedig beherrschten Städte Padua, Vicenza, Verona und Brescia künstlerisch viel selbständiger geblieben, wie sich auch Mantua völlig unabhängig von venezianischem Baugeiste hielt, eher könnte man Mailänder Einflüsse vermuten, wenn nicht gerade in diesen Städten die tüchtigen lokalen Meister nach eigenem Gefühl bestrebt wären, die altererbte Bauweise mit der antiken Formensprache zu verschmelzen. Abgesehen von den Dekorationsarbeiten im allgemein oberitalischen Arabeskenstil schwingen sie sich oft zu überraschend guten Architekturleistungen auf.

154. Mantua, Palazzo Ducale, Zimmer der Isabella d'Este (Phot. Alinari)

In Padua ist von kirchlicher Kunst nichts zu vermelden als die besonders reiche Dekoration im Innern von S. Antonio, wo der heimische Bildhauer Bartolommeo Bellano († 1498) im engsten Anschluß an Donatello tätig war, seine Arbeit gehört aber mehr der Plastik wie der Baukunst an. Wichtiger sind hier die Werke seiner Nachfolger Andrea Briosco gen. Riccio und Giovanni Minelli, die bis weit ins 16. Jhh hinein reichen. Die marmorne Verkleidung des Chors von S. Antonio, vor allem aber die Cappella del Santo (1500—1521), deren geschmückte Abschlußwand sich in fünf Arkaden gegen die Kirche öffnet, gehören trotz aller Überladung mit buntem Marmor und kleiner Meißelarbeit zu den geschmackvollsten Leistungen der Art. Hier hat der venezianische Prunkstil von S. Maria dei Miracoli und der Scuola di S. Marco stark eingewirkt.

Einen wohltuenden Kontrast zu dieser Goldschmiedekunst in Stein bildet die einfach-ruhige Loggia del Consiglio. Das Programm solcher städtischer Verwaltungsgebäude ist ähnlich wie es auch nördlich der Alpen bei mittelalterlichen Rathäusern zugrunde liegt: eine nach dem Platz zu offene Halle im Erdgeschoß und darüber ein großer Versammlungssaal, nach rückwärts die Treppe und einige kleinere Beamtenräume. Annibale Maggi aus Bassano hat 1500 den Entwurf geliefert und den weißen Marmorbau begonnen; als er vier Jahre später starb, vollendeten andere das Werk um 1526. Das Erdgeschoß ist mit breiter Treppe etwa $1^1/_2$ m über den Boden erhoben, seine sieben Arkadenbögen auf korinthisierenden Säulen haben ein straffes Verhältnis, auch das Obergeschoß ist mit gut gewählter Lisenenteilung in seinen Proportionen stark überhöht, wozu die gekuppelten Säulenfenster richtig harmonieren. Man sieht, daß es dem Architekten darauf ankam, durch Streckung der Proportionen in die Höhe, dem einfach gehaltenen Bau bei geringer Breitenausdehnung eine möglichst imposante Front zu geben, und man spürt, wie das Albertische Gesetz der Concinnitas damals schon wirksam geworden ist auch bei Baumeistern, die von der klassischen Form noch nichts wissen (Abb. 151).

155. Brescia, S. Maria dei Miracoli (Phot. Alinari)



156. Brescia, Loggia del Monte di Pietà (Phot. Alinari)

Vicenza, das fünfzig Jahre später sich durch wahrhaft heroische Baugesinnung und Bautätigkeit hervortat, enthält nur wenig aus der frühen Zeit außer einigen kleineren Privathäusern venezianischer Art, die oft gotische Gedanken liebevoll weiterpflegen. Der einheimische Architekt Tommaso Formentone († 1492) baute um 1480 den Palazzo della Ragione, die spätere Basilika, um die nach 60 Jahren Palladio seine berühmte Ringhalle legte; die Decke des großen Saals ist ähnlich wie in dem größeren und älteren Salone in Padua ein gotisch-spitzbogiges Holzgewölbe, außen als Dach mit Blei verkleidet. Zu Unrecht wird ihm die anmutige Hofhalle im bischöflichen Palast zugeschrieben (1494), wo achteckige Pfeiler vier profilierte Bögen und darüber ein niedriges Pilastergeschoß mit verdoppelter Stützenzahl und geradem Gebälk tragen.

Auch Verona hat an kirchlicher Architektur nichts Bedeutendes aufzuweisen, höchstens ist der Umbau der frühmittelalterlichen Säulenbasilika der Benediktiner S. Maria in Organo, die ein Tonnengewölbe und eine vierkantige Vierungskuppel erhielt, zu nennen. Ihr einziger Schmuck bildet das Stuhlwerk und die Intarsien des wegen seiner Kunst weitberühmten Klosterinsassen Fra Giovanni da Verona (1457—1525). Die in Holz eingelegten Bilder sind wichtige Belege für die fortschreitende perspektivische Architekturdarstellung der Zeit. Aus den Werken des Bruders spricht eine bedeutende architektonische Begabung. Verona zeichnet sich außerdem durch eine große Anzahl von Haus- und Kirchenportalen, sowie Altarumrahmungen mit hübsch gemeißeltem Arabeskenwerk und flüssig modellierten Akanthusranken aus.

In der Loggia del Consiglio zu Verona erscheint die nämliche Bauaufgabe wie in Padua, mit ähnlichen Mitteln behandelt, aber in der Komposition und den Einzelheiten in starkem Kontrast. Man wird das architektonische Empfinden des Paduaner Meisters wegen seiner straffieren Fassung des Motivs höher einschätzen können und doch den Preis der Schönheit dem Veroneser Werk reichen müssen, nicht nur wegen der liebenswürdig-feinen Einzelheiten in Skulptur, Inkrustation und Malerei, sondern hauptsächlich wegen der intuitiven Treffsicherheit in den Proportionen, in der wohlig-ausgedehnten Baumasse, der locker scheinenden und

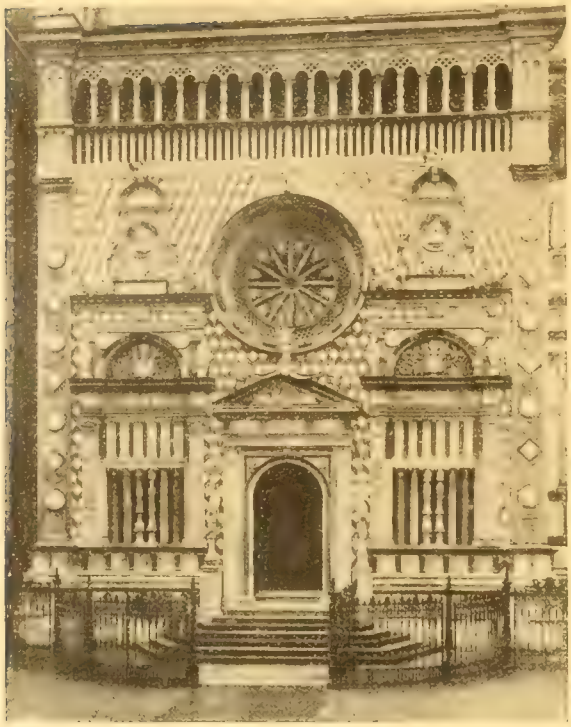
doch folgerichtigen Komposition. Die mittelalterliche Zweiteilung der Front wirkt im Obergeschoß kaum störend, wo viermal der gleiche Takt sich wiederholt, bloß der Pilaster, der die Halle in zwei Hälften teilt, fordert zum Widerspruch heraus, aber nur wenn man von antiken Prinzipien ausgeht (Abb. 152).

157. Brescia, Palazzo Comunale (Phot. Alinari)

In den Bauakten erscheinen wohl die Namen aller Steinmetze, nicht aber der des Planverfassers: Annahme des Entwurfs und Baubeginn 1476, ein Jahr später Vergrößerung beschlossen; 1485 Zweifel, ob man das liegengebliebene Werk weiterführen könne; es werden Abänderungen verfügt und das sehr reich geplante Hauptgesims vereinfacht. Die krönenden Statuen großer Mitbürger aus dem Altertum wurden 1493 aufgebracht. Gewöhnlich wird nach später Tradition der Entwurf dem ge ehrten Ingenieur und Architekten Fra Giovanni Giocondo aus Verona zugesprochen, aber der berühmte Vitruvforscher und Kenner des Altertums, der nachmalige Architekt von St. Peter in Rom kann nicht so romantisch frei komponiert haben. Richtiger ist es, den Veronesen Antonio Rizzo anzunehmen, der seit 1484 den Hofausbau des Dogenpalastes leitete; so manche stilistische Beziehungen sind zwischen beiden Werken vorhanden.

In Mantua war unter dem klassisch gebildeten Ludovico Gonzaga, seinem Sohn Federigo und dessen Gemahlin Isabella d'Este ein Zentrum der Renaissance entstanden, das sich würdig den größeren Ländern anreihen konnte. Daß neben Luciano de Laurana vor allem Alberti der Lieblingsarchitekt des Markgrafen, Mantegna sein Hofmaler war, beweist wie ernst und groß hier die Kunst aufgefaßt wurde. Leon Battistas Meisterwerk S. Andrea und das verstümmelte S. Sebastiano, die schon in anderem Zusammenhang behandelt wurden (S. 85 f.) sind die steinernen Zeugen der dort herrschenden Baugesinnung, während von Palästen der frühen Zeit dort kaum etwas zu finden ist.

In dem riesigen gotischen Schlosse von Mantua, der Reggia, das durch formlose An- und Umbauten der späteren Zeit mannigfach verändert wurde, treten vor allem die Prunkdekorationen des 16. Jhhs. hervor, die das ältere teilweis überlagert und verdrängt haben, doch ist von Ludovicos und Isabellas Zeit, auch abgesehen von Mantegnas Fresken noch manche wertvolle Erinnerung vorhanden, so die Camera degli Sposi (ca. 1470) gewölbt mit Pilastergliederung und feinen Stuckornamenten, ferner die Gemächer der Isabella (Abb. 154) und die Zimmerreihe des Appartemento ducale, die am E. des Jhhs. entstanden. Köstlich feine Innendekorationen wetteifernd mit denen des Palazzo Schifanoia zu Ferrara, bestehend aus marmornen Tür- und Kamineintassungen, eingelegter Vertäfelung, Wandgemälden in satten Farben und geschnitzten Holzdecken, vergoldet und kräftig bemalt, geben ein Bild vom häuslichen Leben in anmutiger Vornehmheit, noch ohne kalt-prächtige Riesenräume, die der folgenden Generation notwendig erschienen.



158. Bergamo, Capella Colleoni (Phot. Alinari)

Ebenfalls gegen das Jahrhundertende entstand am Palaste der kleinere Hof, der von jonischen Säulen mit geradem Gebälk umsäumt wird; die Schmalseiten sind zu Hallen geöffnet, die Langseiten mit geschlossenen Wänden und eingetieften Statuennischen, alles von so tadelloser klassischer Haltung, wie man sie nur in der sogenannten Hochrenaissance zu finden glaubt, ein Beweis, daß der strenge Stil sich auch ohne Bramantes römisches Wirken langsam überall durchsetzte (Abb. bei Baum, Frührenaissance in Italien, S. 114). Vielleicht hat Luca Fancelli, der Schüler Albertis, den Entwurf geliefert.

Andrea Mantegna hat sich um 1470 mit des Herzogs Unterstützung ein Wohnhaus in Mantua erbaut, von dem nur der Hof erhalten ist, vielleicht ist die Straßenfront überhaupt nicht ausgeführt worden. Während sonst der Maler in seinen Bildern gern bei dem dekorativen Schmuck der Antike verweilt und seine römischen Bauten mit reichen Arabesken ausstattet, muß die puritanische Abstinenz des runden, oben ins Quadrat übergeführten Raumes auffallen. Sicher kann sich nichts in ganz Oberitalien diesen herben, ja abstrakten Architekturlinien, diesem Versuch auf kleinstem Raum monumental zu sein, an die Seite stellen; es scheint mir, daß die Klaue des Leone Battista deutlich zu spüren ist, der damals S. Andrea für den Herzog entwarf. Zum mindesten hat sein Einfluß oder Ratschlag hier gewirkt (Abb. 153).

Brescia besitzt in seinem Kommunalpalast das großartigste Gebäude dieser Art in Oberitalien. Tommaso Formentone aus Vicenza hat versucht, die alte Aufgabe in engerem Anschluß an die Antike zu lösen, als es sonstwo geschah. Nur drei, aber überaus mächtige Arkaden öffnen die tiefe Halle, die von Kreuzgewölben auf stämmigen Säulen überdeckt wird; sie nimmt drei Fünftel der Grundfläche ein. Den breiten Mauerpfeilern der Front, die sich fast direkt vom Straßenpflaster weg erheben, sind Säulen vorgesetzt, ganz wie es an römischen Triumphbogen oder Amphitheatern der Fall ist. Statt aber Dreiviertelsäulen zu verwenden, um die Ausladung des verkröpften Gebälks zu verringern, sind sie in flache Eintiefungen der Mauer gestellt, ein Mittel, das auch den Römern nicht unbekannt war, um bei schwächerem Vorsprung den Körper der Säule voll wirken zu lassen und ihn von der Wand abzuheben. An den Ecken und an der Seitenfront stehen nur flache Pilaster als Stützen. Profilierung und Schmuckteile sind außerordentlich fein und verständnisvoll durchgeführt, ohne sich als Selbstzweck aufzudrängen, mit einer Zurückhaltung wie sie in Oberitalien sonst nicht Sitte ist. Nur das Erdgeschoß kann dem Formentone zugeschrieben werden, wie er sich das mit einem zierlichen Balkon stark zurücktretende Obergeschoß dachte, ist wegen der spätern Vollendung durch andere Hände nicht mehr festzustellen, aber dieser untere Teil hat in seinem großartigen Maßstab und dem wuchtigen Ernst etwas von der monumentalen Gesinnung, die ein Menschenalter später der andere Sohn Vicenzas, Andrea Palladio, hegte (Abb. 157).

Formentones Anteil an der Fassade wird neuerdings bestritten, vielleicht hat er 1489 bloß das Modell zur großen Halle, der in Vicenza ähnlich, entworfen. Die Ausführung übernahm 1492—1508 Fil. Grassi aus Mailand; an dem plastischen Schmuck war während dieser Zeit eine ganze Anzahl lombardischer Steinmetze tätig. Das Obergeschoß, das einen holzgewölbten Saal mit hohem Bleidach enthielt, blieb äußerlich unfertig, bis 1550 Palladio die Fenster, 1558 Sansovino das Hauptgesims mit dem prunkvollen Fries, die verzierten Pilaster und die obere Balustrade dazu entwarf. 1575 wurde der große Saal durch Feuer zerstört. Die sonderbare achteckige Bekrönung kam erst durch Vanvitelli um 1770 dazu.

Neben dem Palazzo del Comune steht auf dem Hauptplatz Brescias die zierliche Loggia del Monte di Pietà, die einerseits mit einer zweischiffigen Säulenhalle einen Straßendurchgang vermittelt, andererseits die beiden unter sich gleichen, einfachen Gebäude des Leihhauses und des Gefängnisses verbindet. Die Trennung der drei Gebäudeteile ist in sehr bemerkenswerter Weise durch Kolossalpilaster ausgesprochen; sie reichen vom Boden bis unter das Hauptgesims, das gleichmäßig über die ganze Front durchläuft. Das Motiv der großen Ordnung, das in der späteren Zeit eine so große Rolle spielen sollte, erscheint hier zum ersten Male in der Profanarchitektur, vielleicht abgesehen von Brunelleschis Palazzo di Parte Guelfa, und ist in vorzüglicher Weise als Kontrast zu den zwei kleinen Säulenstellungen oben und unten benützt. Nicht ungeschickt ist auch die Vermittlung zwischen der zierlichen Bogenreihe und dem derben Hauptgesims durch ein ornamentiertes Friesband in der Zone der großen Kapitelle; ehemals war es noch durch ganz kleine Statuetten unterteilt. Viele Anklänge an venezianische Architektur kann man aus diesem Bau herauslesen, der ganz auf den Gegensatz zwischen den glatten Mauerflächen der anschließenden Paläste und dem reich durchbrochenen Mittelteil gestellt ist (Abb. 156).

Das Leihhaus zur Linken wurde 1485 errichtet, das Gefängnis rechts kam erst 1595 zur Ausführung, der Verbindungsbau ist in das erste Jahrzehnt nach 1500 zu setzen, sein Architekt (vielleicht auch Formentone?) ist unbekannt.

Ein weiteres ganz originelles Gebäude Brescias ist die Kirche S. Maria dei Miracoli, 1488 von Giovanni da Verona begonnen. Von der Fassade gehört nur der Vorbau und die beiderseits anschließenden ornamentierten Pilaster in diese Zeit, das übrige kam stückweise im 16. und 17. Jhh. hinzu. Ob hier der Gegensatz zwischen den großen Pilastern und den kleineren Säulen des Eingangs so bewußt gehandhabt wurde wie an der Leihhaushalle, ist fraglich; denn der Vorbau ist erst etwas später eingesetzt. Jedenfalls ist er ein charakteristisches Werk jenes dekorativen Bildhauerstils, der ganz Oberitalien in seinem Banne hielt und eine eigentlich tektonische Auswertung der Antike kaum aufkommen ließ. Man muß sich mit der reinen Oberfläche dieses plastisch durchwirkten Zierstücks begnügen und über das unorganisch Angeklebte des Erkers hinwegsehen (Abb. 155).

Der auffallende geschlossene Aufsatz über den Säulen entpricht übrigens einer Raumforderung der Anlage: er bildet die durch Wendeltreppen und eine Empore zugängliche Nische, in der ursprünglich das wundertätige Madonnenbild, der Anlaß zum Bau, enthalten war. Das Innere der Kirche scheint durch spätere Entschlüsse und Anbauten vielfach gegenüber den ersten Absichten verändert. Der Grundriß gehört in die Klasse des mit vier Stützen unterteilten Quadrates in Art von S. Chrisostomo in Venedig (Abb. 141), aber die Einwölbung ist genau entgegengesetzt wie dort: über dem sehr engen Mittelfeld eine Längstonne, in den Kreuzarmen Kuppeln von verschiedener Größe und Höhe, in den Diagonalfeldern Quertonnen, die Auflager der Tonnen mußten durch in die Mitte gestellte Kandelabersäulen, eine mailandische Spezialität, gestützt werden. In der Längsachse schließt sich ein tonnengewölbter Chor mit Apsis an. Diese wirklich konfuse Anordnung läßt natürlich einen einheitlichen Raumeindruck nirgends zu, aber wunderhübsche Durchblicke und überraschende Beleuchtungskontraste, die unterstützt durch den sehr zierlichen Skulpturenschmuck den bloß 11 m im Quadrat messenden Raum viel größer erscheinen lassen. Besonders stark wirken die phantastischen Zwischenstützen in üppig behandelter Kandelaberform. Burckhardt hat für den Raum das Scherzwort

159. Cremona, Hof des Palazzo Fodri (Phot. Alinari)

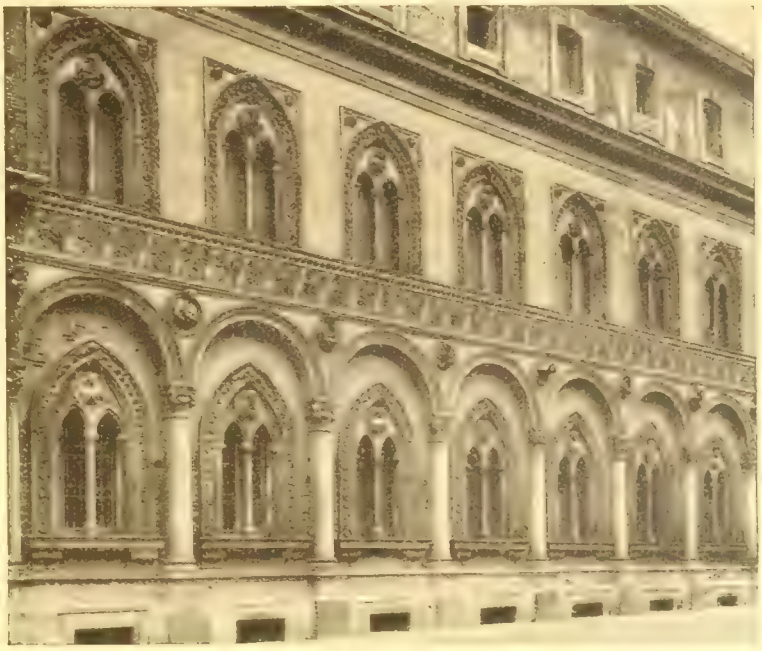
„Zentrifugalbau" geprägt, er würde gut nach Venedig passen, hier an der Grenze der Lombardei, wo man den Zentralbau in anders folgerichtiger Weise durchbildete, macht er sich etwas deplaziert.

Mit Bergamo treten wir immer mehr in die Einflußsphäre der mailändischen Kunst, zumal in der Skulptur, doch stammen gerade aus dieser Stadt die meisten der Venezianer Baumeister. Die Kirche S. Spirito (1521) in der unteren Stadt, einschiffig mit Kapellen zeigt in ihrer Wanddekoration, wie lange hier der unbekümmert heitere Dekorationsstil der Frühzeit sich hielt. In der oberen Stadt fesselt neben einigen schönen Binnenhöfen die Cappella Colleoni, an S. Maria Maggiore angebaut, die Aufmerksamkeit. In seiner Heimat hat der berühmte reichgewordene Feldherr nicht das Glück in der Wahl seiner Künstler gehabt wie bei seinem prächtigen Monument in Venedig. Zum Entwurf und zur Ausschmückung seines Mausoleums zog er den aus Pavia stammenden Giovanni Antonio Omodeo (1447—1522) heran, ein im Mailändischen vielbeschäftigter Meister, ein tüchtiger Bildhauer, aber gar kein Architekt. Die Fassade verliert sich in recht hübschen Einzelheiten, als Komposition ist sie so schlecht wie möglich und die grelle Buntheit des dreifarbigen Würfelmusters ihrer Fläche wirkt sehr unerfreulich (Abb. 158).

Das Hübscheste ist die abschließende Zwerggalerie, ein Lieblingsstück der Mailänder Schule, sonderbar wirkt dagegen die steinerne Fenstervergitterung mit Pilastern und Säulchen, worunter auch einige Kandelaber gemischt sind, unschön auch die Dekoration der himmellangen Eckpilaster mit Rauten und Medaillons.

Wie in der Portinarikapelle ist der Hauptraum ein Quadrat, hier von einer achtseitigen Kuppel überdeckt, an das sich der gleichfalls kuppelgekrönte Altarraum in halber Größe anschließt. Im Innern kommt diese Raumanordnung der unvollkommenen Fertigstellung wegen nicht recht zum Ausdruck. Das Wesentliche an dem Bau ist in den Jahren 1470—76 entstanden, aber die Vollendung des Äußeren und des großen Grabmals mit dem Reiterstandbild erforderte noch Jahrzehnte nach dem Tode des Bauherrn. Vieles scheint auch durch spätere Willkürlichkeiten und Restaurationen verdorben, besonders 1774 wurden viele Schmuckteile des Inneren an der Front angebracht; der schöne Sarkophag der Medea Colleoni wurde vollends erst 1842 aus einer anderen Kirche hierher übertragen.

Cremona steht seit dem Mittelalter politisch wie künstlerisch unter dem Einfluß Mailands, doch lassen sich auch viele Beziehungen zu den Städten der Emilia, besonders zu Bologna erkennen. Die Terrakottabauweise zeitigte hier durch manchen figürlichen Schmuck in Relief und Rundplastik noch reizvollere und abwechslungsreichere Einzelheiten wie anderswo, hier scheint überhaupt der Mittelpunkt und Ausgangsort dieser Kunstübung gelegen zu haben. Als Beispiel diene der Hof des gegen das E. des Jahrhunderts entstandenen Palazzo Fodri (jetzt Monte di Pietà, Abb. 159).



160. Mailand, Ospedale Maggiore, Stadtfront (Phot. Alinari)

Die zwei längeren Seiten des rechteckigen Raumes haben Säulenarkaden, die kürzeren Pfeiler mit vorgesetzten Pilastern, auch die Spannweiten und Bogenhöhen sind ungleich, hohe Kämpferstücke vermitteln zwischen Bogen und Stütze. Die feinen Terrakottafriese mit antiken bacchischen und kriegerischen Darstellungen sind nicht für den Platz gearbeitet und völlig unabhängig von den oberen und unteren Achsen eingeteilt, aber diese Willkür schadet bei der lockeren Komposition dem Eindruck durchaus nicht. Die oberen Arkaden laufen nur an zwei Seiten um und sind an den beiden anderen durch einfache Fenster ersetzt, die auf dem Fries aufsitzen. Die Säulen haben Kandelaberform, eine mailändische Art, das Verhältnis des schweren Bogens zur schlanken Stütze gemahnt an das Mittelalter. Die Fassade hat ähnliche mythologische Friese am Gurt und große Terrakottabüsten unter dem Hauptgesims, ein Vestibül mit zierlicher Kuppel verbindet Eingang und Hof.

Im Hof des Palazzo Stanga (von Pietro da Raude um 1500) finden wir die gleichen Tonfriese verwendet, aber hier ist der Schmuck zur Überladung gesteigert. Das große Marmorportal des Palastes, ein Glanzstück lombardischer Bildhauerkunst, befindet sich seit 1875 im Louvre. (Abb. bei Meyer, Oberitalienische Frührenaissance II, Taf. VIII.) Fassade und oberes Hofgeschoß stammen aus der Barockzeit. Palazzo Trecchi-Raimondi (1496—1500) hat eine ähnlich diamantierte Hausteinfront wie der Palazzo Bevilacqua in Bologna, außerdem Doppelpilaster in zwei Stockwerken, darüber eine große bemalte Hohlkehle als Krönung, wie sie am Südhang der Alpen häufig erscheint.

Ein anderes etwas gotisierendes Prachtportal hat der Palazzo Comunale in Piacenza, noch reicher ist das am Palazzo dei Tribunali derselben Stadt von Giovanni Battagio aus Lodi 1480.

Die Klosterkirche S. Sigismondo vor Cremona, einschiffig, flach gedeckt, mit Kapellen am Langhaus und einer Kuppel über der Vierung, wurde 1463 von Bartolommeo Gazza neu aufgebaut. Ein kleiner achteckiger Zentralbau der Mailänder Bramanteschule ist das Oratorio di Christo risorto von 1503; außen die abgeschrägten Ecken mit Doppelpilastern in drei Stockwerken besetzt, innen zwei Geschosse, während das Gewölbe dem dritten entspricht.

4. Mailand und das westliche Oberitalien.

Die Lombardei besitzt mit der Portinarikapelle, dem Banco Mediceo und dem Zentralbau zu Castiglione d'Olona (S. 63 f.) die frühesten Werke des neuen Stils in Oberitalien, sie blieben aber vereinzelter florentinischer Import und die Hemmungen gegen die allgemeine Aufnahme waren stärker als sonst wo. Der Bau des Mailänder Doms, der von Anfang an wirklicher Gotik näher stand als andere Werke weit und breit im Land, hatte die dortige Architektenschaft in engerere Verbindung mit nordischer Baukunst gebracht und dieser Zusammenhang wurde auch bei dem langsamen Fortschreiten des großen Unternehmens immer aufrechterhalten. Die führenden Meister waren in die theoretischen Voraussetzungen jener Bauweise tief eingedrungen und gaben, ihrer Kunst sich bewußt, den Boden nicht so leicht preis; sie machten

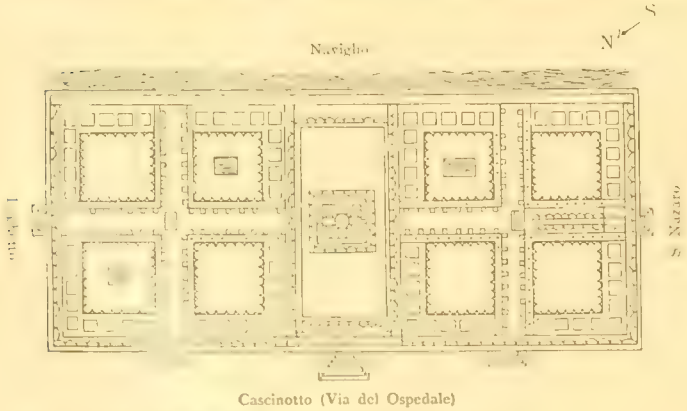
161. Mailand, Ospedale Maggiore, Entwurf Filaretes

es vielmehr den von auswärts berufenen Neuerern schwer, sich durchzusetzen. So hatte schon der Bankpalast, den Michelozzo im Auftrage Cosimos de' Medici errichtete, mit seinen spitzbogigen Fenstern, seinen Terrakottazierat und seinem lombardischen Prachtportal nur ein Kompromiß zwischen florentinischer und mailändischer Art werden können, wobei die Konzessionen mehr auf der ersten Seite waren (Abb. 65).

Die einheimischen Meister, die alle zugleich namhafte Bildhauer sind und in der eigentlichen Architektur ein retardierendes Moment bilden, sind in der Plastik und den ornamentalen Einzelheiten durchaus nicht so ablehnend gegen die Antike; sie sind darin bald klassischer und formenstrenger als die Florentiner. Unter ihnen sind zu nennen: Giuniforte Solari (1429–81), wie sein Vater Giovanni Dombaumeister und rein gotisch gebildet, in Skulptur und Dekoration dagegen schon Anhänger der neuen Kunst, während Christoforo Solari (il Gobbo) 1465–1527, ein späteres Mitglied dieser weitverzweigten Steinmetzenfamilie, schon ganz von Bramantes Kunst ergriffen ist. Giovanni Antonio Omodeo (1447—1522), ein vortrefflicher Bildhauer aus Pavia, das durch die Certosa das Zentrum der lombardischen Schule war, als Baumeister wenig selbständig; Giovanni Dolcebuono (ca. 1440–1506), in beiden Künsten gleich tüchtig; Giovanni di Domenico Battagio, tätig etwa 1465—1500, Mitarbeiter des Bramante, ferner noch Benedetto Brioschi, tätig in den Jahrzehnten um 1500, und Tommaso Rodari, der 1487—1526 den Dom von Como ausbaute.

Literatur: Alf. Gotth. Meyer, Oberitalienische Führenaissance, Berlin 1900; T.V. Paravicini, Die Renaissancearchitektur der Lombardei, Dresden 1878; L. Gruner, The terracotta architecture of North Italy, London 1861; H. Strack, Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien, Berlin 1882; derselbe, Ziegelwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien, Berlin 1889.

Den Widerstand der Eingesessenen bekam auch der Florentiner Antonio Averlino, genannt Filarete (ca. 1400—1470) zu spüren, als er vom Herzog Francesco Sforza 1451 nach Mailand für dessen neue Schloßbauten berufen wurde. Er war Bildhauer, wahrscheinlich aus dem Kreis Ghibertis und hatte sich schon in jungen Jahren durch die Erzpforten von St. Peter in Rom einen berühmten Namen gemacht. Als Architekt scheint er erst in Mailand aufgetreten, augenscheinlich als Autodidakt und mit einem gewissen Dilettantismus. Alberti muß stark auf ihn gewirkt haben, aber dessen gründliche, wissenschaftliche und theoretische Bildung hat er nicht, doch guten, praktischen Blick. Ein unruhiger Geist, von lebhafter Phantasie



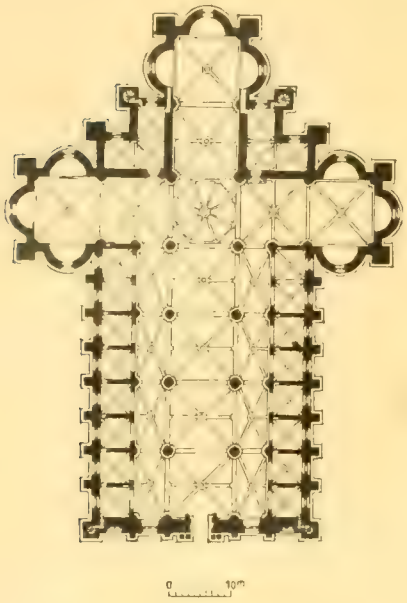
162. Ospedale Maggiore, Grundriß Filaretes

und Temperament, voll von neuen Ideen und von tiefer Bewunderung für die Antike, ist er der erste, bei dem sich der später traditionell gewordene Haß gegen die Gotik findet. Persönliche Erfahrungen spielen da wohl mit. Aber technisches Können und künstlerische Beharrlichkeit scheinen mit seinen übrigen Gaben nicht Schritt gehalten zu haben, so daß er fast nur als Anreger für seine und die kommende Generation in seinem berühmten Lehrbuch der Architektur wirken konnte. Das leicht und flüssig italienisch geschriebene Buch bedeutet für die Folgezeit ebensoviel wie das tiefere lateinische des Alberti, gerade wegen seiner Ungelehrtheit; auf lange Zeit hinaus geben Averlinos Ideen Anregung und Stoff für Baukünstler und Architekturschriftsteller.

Der Trattato dell' Architettura (herausg. von W. v. Öttingen, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Neue Folge III, Wien 1890, ferner vom gleichen Autor, Über das Leben und die Werke des Ant. Averlino, genannt Filarete, Leipzig 1888) erschien 1464, dem Piero de' Medici gewidmet, da um diese Zeit der Verfasser bei dem Sforza in Ungnade fiel, doch existiert eine gleichzeitige Abschrift mit der Widmung an diesen. „Sforzinda" nennt er in Hinblick auf den Herzog seine Idealstadt, die ihm nicht ohne Anlehnung an Platos Utopie und an Vitruv Gelegenheit gibt, seine Gedanken über Anlage einer Fürstenstadt mit allen ihren Gebäuden auszusprechen und, was wesentlich ist, zeichnerisch festzulegen. Dabei kommt freilich seine mangelhafte architektonische Vorbildung zutage. Die Stadt umschließt ein regelmäßiges Achteck mit Mauern und Türmen, in ihrem Mittelpunkt erhebt sich eine turmartige Zitadelle, die acht strahlenförmig laufende Hauptstraßen beherrscht. Am quadratischen Hauptplatz liegen Fürstenschloß und Kathedrale. Eine große Zahl von Stadtprojekten hat später diese Ideen weiter entwickelt, besonders da das regelmäßige Polygon sich als fortifikatorisch wichtig herausstellte, worauf übrigens schon Vitruv hinweist. Von Fra Giocondo, Maggi, Ducerceau, Vasari Giovane, Speckle, Dürer und vielen französischen Theoretikern und Festungsbaumeistern existieren solche Pläne, auch ausgeführte Städte wie Palmanova, Sabbionetta, Hüningen, Neubreisach, Philippeville folgen diesem Grundgedanken, von dem Karlsruhe vielleicht der letzte Ausläufer ist (vgl. Brinckmann, Handbuch für Kunstwissenschaft, Stadtbaukunst, S. 42 f.). Filarete schildert im Buch nicht bloß Idealprojekte, sondern auch ausgeführte Bauten, wie sein Mailänder Spital und den Banco Mediceo. Seine architektonische Gesinnung, so unreif und unüberlegt manches sich gibt, strebt nach den Zielen, die erst im nächsten Jahrhundert erreicht wurden. Von dem Dutzend Kirchenbauten, die er für seine Stadt sich ausgedacht hat, ist der größte Teil zentral angelegt, nach dem Schema des in neun Felder geteilten Quadrats mit Mittelkuppel und meist mit Türmen an den vier Ecken, also gar nicht florentinisch, sondern oberitalienisch; der Dom von Bergamo, für den er Projekte lieferte, ist nach seiner Zeichnung eine Langhauskirche mit Kapellen und achteckiger Vierungskuppel, dahinter ragen noch zwei Türme zu seiten des Chors auf. Daß er über Palastfenstern schon abwechselnd runde und spitze Verdachungen anwendet, ein Motiv, das erst Raffael wieder aufnimmt, mag als Beispiel für sein typisches Prophetentum dienen; nach seiner unrühmlichen Entlassung in Mailand (1465) weiß man nichts mehr von ihm.

Was Filarete am Kastell von Mailand schuf, besonders die Porta Giovia und der Hauptturm, ist bis auf wenige Reste, wozu vielleicht ein Teil der Hofarkaden gehört, verschwunden, als Dombaumeister auf Befehl des Herzogs (1452—54) konnte er bei dem Widerstand der Eingesessenen und seiner Abneigung gegen die Gotik nichts schaffen, so daß nur das große Hospital von ihm übrig ist, eine umfangreiche Aufgabe, da es galt, die 29 zerstreut liegenden Spitäler der Stadt in einem Gebäude zu vereinigen. Filaretes großangelegter durchaus symmetrischer Grundplan (Abb. 161, 162) ist in dem jetzigen Gebäude noch erhalten, soviel Änderungen spätere Jahrhunderte auch brachten.

Ein gestreckter Baublock längs der damaligen Stadtmauer wird von einem Querhof durchsetzt, aus seiner Mitte erhebt sich als Zentrum des Ganzen die quadratische Kuppelkirche, von einem kleinen Loggienhof umgeben. Dieses Bauprojekt ist deswegen wichtig, weil es, auf Mailänder Zentralbaugedanken beruhend, wesentliche Züge von Bramantes Petersplan vorwegnimmt: der Mitteldom scheint erweitert gegenüber dem gleicharmigen, geradgeschlossenen Tonnenkreuz, nach außen festigen vier Ecktürme, gleich hoch wie die Kuppel, die Baumasse, Nebenzentren in den Diagonalen scheinen durch die Bogen zur Seite der Kreuzarme angedeutet. Im einzelnen bleibt aber vieles unklar. An die Langseiten des Mittelhofs legen sich quadra-



163. Pavia, Certosa, Grundriß der Kirche

tische Bauteile, die kreuzförmig zu je vier kleineren Höfen unterteilt sind und die Krankensäle enthalten, kleinere Kuppeln überwölben die Kreuzungsstellen, in denen andere Kirchenräume angeordnet scheinen. Alle Höfe und die drei freien Fassaden sind im stark erhöhten Erdgeschoß mit Loggien versehen, wie in ganz Italien an Spitälern üblich. Turmartige Risalite an den Hauptpunkten sollten die ungeheure und nicht hohe Front rhythmisch beleben.

Filaretes klare Gliederung wird im 16. Jhh. oft aufgegriffen, wenn wie bei Schloßbauten ausgedehnte Baumassen zu bewältigen sind; der Escorial, Delormes Tuilerienplan, Charleval und des Jones Projekt für Whitehall sind neben vielen anderem nicht bloß zufällig ähnlich, sondern haben deutliche Beziehungen zu dem prophetischen Mailänder Werk. Vor allem aber lehnt sich das schon erwähnte römische Spital von S. Spirito (S. 104, Grundriß bei Létarouilly, Taf. 265) in seiner ursprünglichen Planung stark an dies Vorbild an. Von Filarete konnte nur der südwestliche Teil begonnen werden, das später durch Fenster geschlossene Arkadengeschoß mit den stämmigen Säulen ist ihm zuzuschreiben, aber schon die Halbfiguren der Zwickelkreise und die merkwürdigen Kapitellformen sind oberitalienischer Mischstil. Seit 1465 hat Giuniforte Solari die Bauleitung; damit ist die mailändische Backsteingotik siegreich zurückgekehrt und behauptet sich bis zum Jahrhundertende. Nur in den südlichen beiden Nebenhöfen (1486) und einem Teil des Haupthofes, den Bramante später weiterführte, ist noch ein wenig von dem anfangs Gewollten zu erkennen. Um 1630 konnte Ricchini den liegengebliebenen Bau größtenteils, im 18. Jhh. Castelli ihn ganz vollenden, wobei der erste Plan immer eingehalten blieb. Bloß die Zentralkirche, die eines der wichtigsten Ereignisse der Renaissance hätte werden können, blieb unausgeführt (Abb. 160).

Mit dem Mailänder Dom haben noch andere gotische Kirchen das Schicksal geteilt, daß, als sie entstanden, die mittelalterliche Baukunst dahinstarb. Aber jenes größte Unternehmen ist in seinen wesentlichen Zügen bis ins 16. Jhh. unbeirrt im alten Stil weitergeführt worden und muß hier beiseite bleiben, während andere zu bedeutungsvollen Denkmälern der lombardischen Frührenaissance wurden, darunter die weltberühmte Certosa von Pavia, die durch die Anteilnahme der Sforza und die Kunst der lombardischen Meister einer neuen Epoche entgegenging (Tafel IX, Abb. 163, 164).

Die Kirche wurde 1396 begonnen, ihr Langhaus erst sechzig Jahre später vollendet, Chor und Querschiff damals in Angriff genommen, ob nach dem ursprünglichen Plan, ist unsicher. Jedenfalls steht Grundriß und Aufbau den lombardisch-romanischen Domen von Parma, Modena, Piacenza u. a. viel näher als die nordische Plangestaltung des Mailänder Doms. Das Fehlen des Strebesystems, das genau quadratische Grundrißschema, der weite und relativ niedrige Raum mit seiner spärlichen Beleuchtung, die drei nischenumgebenen Kreuzarme, das sechsteilige Rippengewölbe und anderes zeigt, daß hier das 12. und 13. Jhh. im Bewußtsein des Architekten lebendiger war als spätere Zeiten. Merkwürdig ist, daß auch der neue Architekt Giuniforte Solari, der 1453—81 den nun flotter betriebenen Ausbau leitete, ebenfalls an die altlombardische Formensprache anknüpfte, von der Gotik sich möglichst fernhielt und nur der toskanischen Modeströmung in den Einzelheiten Konzessionen machte. Wir finden also auch hier, wie in Florenz, daß im Moment des Stilwandels nicht so sehr die Antike als die nationale romanische Baukunst in den Vordergrund tritt, daß man wohl von der nordischen Gotik, in die Italien niemals vollkommen sich einlebte und die man immer als ausländisch betrachtete, loszukommen strebte, aber nicht allein in der klassischen Kunst den Weg dazu erblickte (S. 2, 11).

Giuniforte's Werk ist der Aufbau von Chor, Querschiff, Vierungsturm und die Außenarchitektur der Langhauswände, dazu die beiden Klosterhöfe (Abb. 164). Mit den rings umlaufenden rundbogigen Zwerggalerien, die einen zierlichen Kontrast zu den großen Backsteinflächen bilden, hat er das wichtigste und

Die Certosa von Pavia. Fassade von Omodeo nach 1492 begonnen

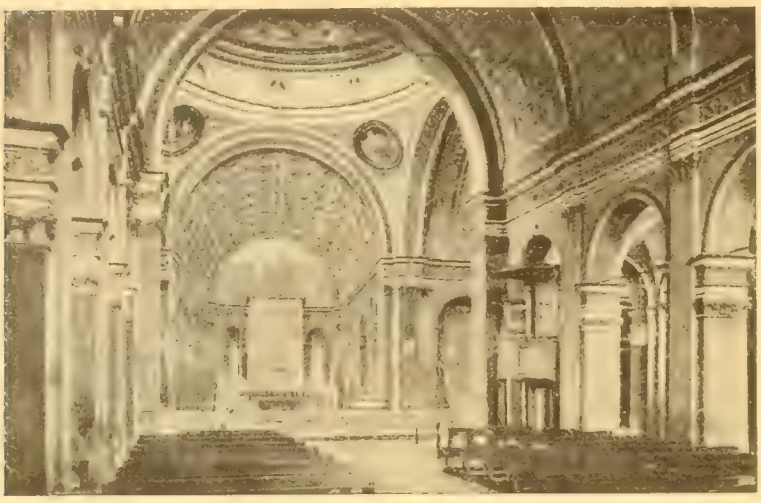
164. Pavia, Kleiner Klosterhof der Certosa (Phot. Alinari)

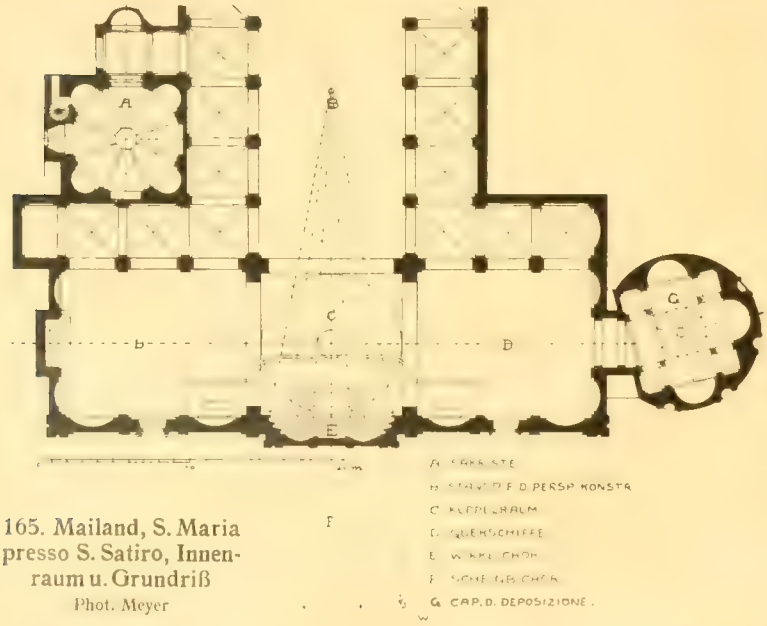
eigenste Motiv des 12. Jhhs. neu belebt, das ehedem hier entsprang und nun wieder der lombardischen Frührenaissance treu bleibt. Der etagenförmig abgesetzte Vierungsturm hat ebenso sein Vorbild in dem nahen Chiaravalle, und an den konsolengetragenen Ziegelgesimsen erscheinen wohl antike Zierglieder, aber ihr Profil ist weder gotisch noch klassisch. Nur an den Fialen der Ecktürmchen finden sich Anklänge an die Gotik, die sonst geflissentlich vermieden sind.

In den beiden Klosterhöfen, die 1450—70 entstanden, erscheint die Renaissance weniger in der Architektur als im Schmuck, vor allem in der überaus feinen und mannigfaltigen Terrakottaplastik der Bogenstirnen, Friese und Gesimse. Ein Cremoneser Meister, Rinaldo de Stauris, hat sie geschaffen. Der kleine Hof ist fast quadratisch von 12×13 Achsen an eine Seite der Kirche angelehnt und durch ein reiches, stark gotisierendes Marmorportal, eine Jugendarbeit des Omodeo (1466) mit ihr verbunden. Der andere Hof von 28×34 Achsen und etwas größeren Arkadenproportionen liegt abseits und ist von den Mönchszellen umsäumt, sein Schmuck ist dem des kleineren sehr ähnlich, noch üppiger, aber nicht so sorgsam. Seine Säulen nähern sich etwas mehr dem neuen Stil, die Basen haben aber noch Eckblätter (wie auch am Spital zu Mailand) und das Verhältnis zwischen den leichten Säulen und den schweren Bogen ist noch ganz altertümlich. Für die Marmorplastik der Höfe ist Christoforo Mantegazza der Hauptmeister.

Ähnliche Tonarbeiten finden sich in der Gegend öfters, so in Pavia an den Kreuzgangarkaden der Pusterla, von S. Lanfranco (1467) und bei S. Maria Coronata, auch Canepanova genannt.

Die vielgepriesene Marmorfassade der Certosa auf den rein architektonischen Gehalt zu untersuchen, ist schwierig und undankbar, da ihre Schönheit allein von ihrem Schmuck und dem prachtvollen Material, doch kaum von der Komposition abhängt, so daß sie sich für den Betrachter immer wieder in Einzelwirkungen auflöst. Dies muß ja auch die Absicht der Bauherrn, der entwerfenden Meister und der Generationen von Bildhauern gewesen sein, die in hingebender Arbeit diese große Schauwand geschaffen haben: der Schmuck ist wie in Venedig zum Selbstzweck, nicht wie in Toskana zum Begleiter und Erklärer der Architektur geworden.





165. Mailand, S. Maria presso S. Satiro, Innenraum u. Grundriß
Phot. Meyer

Dabei ist aber keineswegs der anfangs vorhandene Plan festgehalten worden, sondern wiederholt veränderte Entwürfe der jeweils bauleitenden Bildhauer und der wechselnde Zeitgeschmack haben im Laufe fast eines Jahrhunderts den heutigen Zustand geschaffen. Die sechs statuenbesetzten Strebepfeiler, die äußeren zu kräftigen Fialentürmchen verstärkt, teilen die Front vertikal im Sinne des inneren Systems und sind bis oben durchgeführt, alle Horizontalgliederungen brechen sich an ihnen. Das ist die gotische Art, die in dem reliefgeschmückten Sockel und in dem unerhört fein ziselierten Erdgeschoß trotz der großen Renaissancefenster unverkennbar hervortritt. Die Dome von Orvieto und Siena sind in dem Gesichtskreis der lombardischen Meister näher als etwa S. Andrea in Mantua oder S. Maria Novella zu Florenz. Aber schon die erste Arkadengalerie bringt einen fremden Ton in die romantische Pracht mit der kälteren und bestimmteren Form des bramantischen Stils. Die obere Hälfte vollends harmoniert wenig mit der unteren, eine gezwungene und unklare Komposition von Epigonen, die sich zwar von dem vorhandenen nicht entfernen wollen, aber von Grund aus anders fühlen. Auch am Portal tritt dies neue Gefühl hervor und am störendsten in der Umrahmung der Rose. Über dem Mittelteil sollte ein weiteres Geschoß mit großen mosaikgeschmückten Bogen die Fassade krönen. Noch immer erinnern die kleingliedrigen Arkadenbänder, die zweimal die Front durchsetzen, an die romanischen Kathedralen und sind von glücklichster Bedeutung für den Zusammenhalt des Ganzen, aber gegenüber den Seiten- und Rückenteilen ist die Erinnerung schon verblaßt durch die neue klassische Theorie, die wirksam wird.

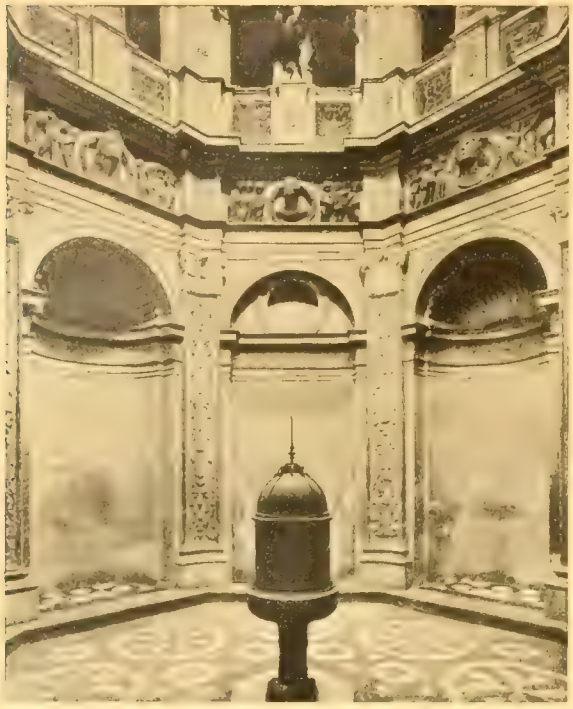
Alte Abbildungen, Modelle und Urkunden können einige Anhaltspunkte über den ursprünglichen Plan und das Entstehen der Front geben. Danach folgte Solaris Entwurf (c. 1470) ziemlich genau dem Quer-

166. Mailand, S. Maria presso S. Satiro, Querschiff und Grabkapelle (Phot. Alinari)

schnitt der Kirche mit schräg ansteigenden Dachlinien über den Kapellen und Seitenschiffen und einem Giebel über dem Mittelintervall, zwei Zwerggalerien queren die Front in gleicher Höhe wie an den Langseiten (Abb. bei A. Meyer, Oberital. Frührenaissance II, Fig. 79). Nur der doppelte Sockel mit so zierlicher Kleinplastik, daß er später kaum noch überboten wurde, ist im folgenden Jahrzehnt von den Brüdern Antonio und Christoforo Mantegazza und Giovanni Omodeo ausgeführt worden. Als 1481—99 der Letztgenannte die Bauleitung erhielt, entstand nach seinem neuen Entwurf (Modell von 1492) das wunderbar geschmückte, aber in Einzelheiten sich verlierende Erdgeschoß mit den vier großen Prachtfenstern. Die Galerie darüber war damals schon vorgesehen, ihre heutige Form erhielt sie durch einen mehr klassisch geschulten Meister des Bramantekreises, etwa Giovanni Dolcebuono oder Benedetto Brioschi, der seit 1500 die Bauleitung hatte. Von diesem rührt auch das schöne, aber nicht im Sinne Omodeos gehaltene Portal her (1501). Mit dem Baumeisterwechsel wurde auch der Plan von 1492 aufgegeben und der obere Stock vielleicht nach einem Plan des Dolcebuono 1508 von Brioschi und Antonio della Porta begonnen, seine Ausführung zog sich noch mehr als ein volles Menschenalter hin. Charakteristisch für die Zeit vor 1500 ist die Liebhaberei für Kandelaberformen an Säulen, Endigungen und Reliefs, auch die abwechslungsreichen Aufsätze auf den Strebepfeilern des Langhauses, lauter Motive, die bald darauf im sog. Loirestil in Frankreich erscheinen, wogegen das 16. Jhh. mit harten und nüchternen Einzelheiten klassische Sprache anstrebt, ohne freilich die Konsequenzen in der Gesamthaltung zu ziehen, Bramante hat die Lombarden aus ihren alten Geleisen geworfen, aber folgen können sie ihm noch nicht.

Donato Bramante (1444—1514), aus Fermigiano bei Urbino stammend, kam als fast Dreißigjähriger nach Mailand und übte dort anfangs seine bisherige Kunst, die Malerei, besonders die Freskomalerei aus. Die wenigen Reste dieser Tätigkeit (meist in der Brera) lassen in den perspektivischen Architekturhintergründen erkennen, daß er von Urbino aus dem Künstlerkreis des Herzogs Federigo eine tüchtige baukünstlerische Schulung mitbrachte, wenn es auch keine Anhaltspunkte dafür gibt, daß er sich vor der Mailänder Zeit schon praktisch als Bauender betätigte. Seine Energie und die ruhige Beharrlichkeit, mit der er nun solche Aufgaben unternahm und der sichere Blick für das Wesentliche des neuen Stils gaben ihm die Möglichkeit, da wo Filarete vor 20 Jahren gescheitert war, zum Siege zu gelangen. Der Boden war endlich auch hier für die Renaissance urbar geworden.

Bramantes erstes Architekturwerk ist der um 1479 begonnene Umbau des sehr alten Komplexes von S. Maria presso S. Satiro, von dem der Glockenturm und die seitlich angebaute Cappella della Deposizione, nach einer Tongruppe der Grablegung so genannt, erhalten blieb. Das neue Kleid, das dieser 879 nach byzantinischem System des mit vier Stützen unterteilten Quadrats erbaute Zentralbau erhielt, darf mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Bramantes Entwurf zurückgeführt werden, zumal entsprechen die rhythmisch mit Nischen zusammengefassten Pilaster des Untergeschosses ganz seiner Art. Von der Kirche hat er höchstens das Querschiff mit der perspektivisch verkürzten Choranlage selbst ausgeführt, aber wenn

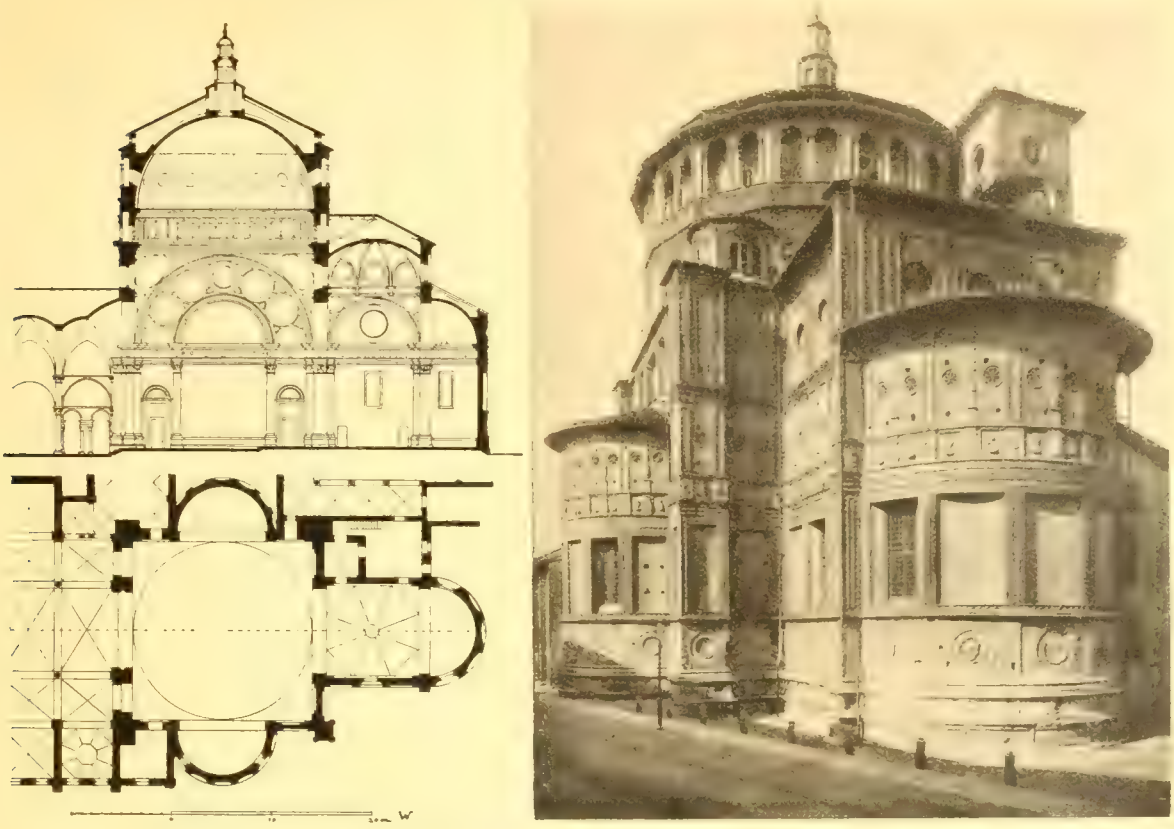


167. Mailand, S. Maria presso S. Satiro, Sakristei
Phot. Baum

auch das Langhaus und die Kuppel erst nach seinem Scheiden errichtet wurden, so ergibt sich mit der Anlage des Scheinchors und der großen Vierungsbögen alles übrige so selbstverständlich, daß man später nicht wesentlich vom ersten Plan abgewichen sein kann. Beachtenswert ist besonders die Außenarchitektur der Rückseite, einfach und groß mit Pilastern, die an den Ecken verdoppelt sind (Abb. 166). Sie ist für Bramantes Stil charakteristisch und gilt als Werk seiner Hand.

Die Kirche wurde wahrscheinlich von Bramantes Schüler Giovanni Battagio aus Lodi ausgeführt und von Bramantino vollendet, geweiht erst 1525, doch das Querschiff von Bergognone schon 1495 dekoriert. Die Anlage hat die Besonderheit eines Seitenschiffs im Querhaus, im übrigen ist die Grundidee mit der Vierungskuppel über dem Tonnenkreuz die nämliche, der Alberti sieben Jahre vorher in S. Andrea zu Mantua folgte und die ihm wahrscheinlich für St. Peter in Rom vorschwebte. Nur sind die Verhältnisse breiter gewählt als an dem Mantuaner Bau: dort ist die Höhe bis zum Bogenanfang (der Bogen ist kräftig gestelzt) gleich der Breite, hier um fast ein Viertel geringer. Im Grundriß sehen wir von der etwa 10 m weiten Kuppel drei überquadrate Tonnenarme ausstrahlen wie beim sog. Rossellinoplan von St. Peter, wo wohl auch Seitenschiffe im Langhaus anzunehmen sind (Fig. 93, 98, T. V), nur konnte hier der Chorarm wegen der vorbeiführenden Straße nicht ausgebaut werden. Die Methode, wie sich der Meister aus der Klemme zog, indem er den Chor in der Art einer Reliefperspektive verkürzte, brachte ihm seiner Zeit großen Ruhm ein, wie ja später Berninis ähnliche Vatikanstreppe auch hochgepriesen wurde, während uns heute diese Kunststücke minder erfreulich dünken. Man muß aber berücksichtigen, daß damals die geheimnisvolle Kunst der Perspektive nur wenige beherrschten und daß solche Könner von Malern und Bildhauern überaus geschätzt und begehrt waren um in Bildern und Reliefen eine architektonische Umgebung richtig darzustellen. Bramante war sicher einer von diesen, vielleicht gibt diese Probe seines Könnens einen Fingerzeig, wie er zur Architektur gelangte. In Abb. 165 ist der Chor etwas verzerrt, weil vom falschen Standpunkt gesehen, im Grundriß ist der richtige etwa halbwegs zwischen Eingang und Vierungsbogen angegeben. Die Beleuchtung des Innern ist spärlich aber geschickt: das Hauptlicht fällt senkrecht aus der Kuppellaterne, unterstützt von Öffnungen in den drei Tonnenstirnen und dem Seitenschiff, während die kassettierten Gewölbe undurchbrochen bleiben, alles wie in Mantua; diese Stadt liegt auf dem Weg von Urbino nach Mailand, und die Ähnlichkeit kann nicht ganz zufällig sein.

Die in den Winkel zwischen Langhaus und rechten Querarm gelegte Sakristei (1480–88) ist vollständig das Werk des Bramante. Hier ist die Kuppel nicht wie in der Kirche auf vier Tragebogen mittels Hängezwickel ins Rund übergeführt, sondern über dem Achteckgrundriß schließt sich ein achtseitiges Muldengewölbe wie im Baptisterium zu Florenz und den meisten mittelalterlichen Kuppeln. Auch der zweigeschossige Aufbau ist dort und anderswo ähnlich zu sehen. Im Untergeschoß nützen tiefe Diagonalnischen den quadratischen Platz aus und geben eine rhythmische Differenzierung der Seiten, im Obergeschoß ist die Wand durch einen Umgang gespalten, der sich in Doppelarkarden wie ein Triforium nach dem Inneren öffnet. Durch die galerieartige Breite des Gangs ist das Motiv besonders wirkungsvoll gemacht. Diese Anordnung, die in Florenz wohl zum ersten Male erscheint, ist in Cremona, Piacenza,

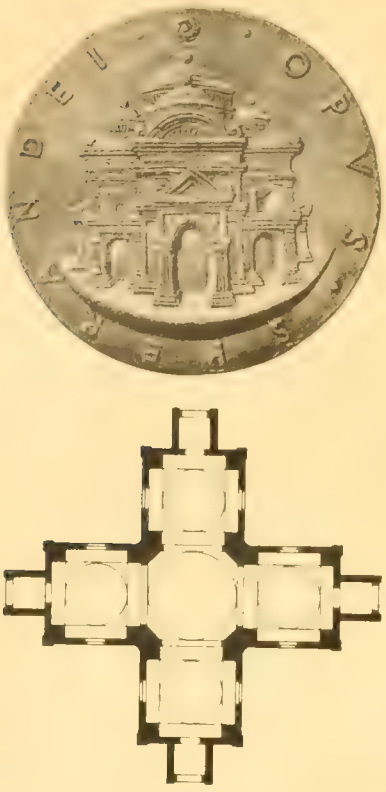


168, 169. Mailand, S. Maria della Grazie, Schnitt, Grundriß und Choransicht (Phot. Alinari)

Parma und anderen vorgotischen Kuppeln Oberitaliens ähnlich zu finden, also sehen wir auch hier ein Wiederaufleben jenes nationalen Stils, der durch nordische Einflüsse gestört worden war. Das gleiche zeigt die Dachausbildung, bei der nicht die Kuppel außen erscheint, sondern senkrechte Außenwände, die meist galerieartig durchbrochen, als weiteres Stockwerk hochgeführt sind und ein Zeltdach tragen. Diese innere und äußere Gestaltung wurde mit der Renaissance in der Lombardei wieder allgemein (Abb. 66, 67, 75).

Der Schmuck aus Stuck und Terrakotta ist in seiner Üppigkeit und starkem Relief von oberitalienischem Stilempfinden beherrscht, das sich von der herb zurückhaltenden Weise toskanischer Meister stark unterscheidet in der bedeutenden Rolle, die es der Dekoration gewährt. Bramante, der sonst dem lombardischen Wesen Widerstand entgegensetzte, hat hier Konzessionen gemacht, doch ist der Innenausbau trotz des ornamentalen Reichtums streng architektonisch gedacht und konstruktiv bedingt, ein bedeutsamer Schritt von der farben- und materialfreudigen Schmuckkunst Oberitaliens zur klassischen Monumentalität.

Der in der Mitte einwärts geknickte Eckpilaster ist eine Neuerung, die bei polygonalen Räumen nun oft angewendet wird, ohne gegen die anderen Möglichkeiten — Schrägstellung, Verdoppelung, Ecksäule — die Alleinherrschaft zu erlangen. Der Raum ist, abgesehen von der hohen Laterne, durch acht große Kreisfenster in den Kuppelflächen reichlich beleuchtet; bei kaum 7 m Durchmesser erhebt er sich zu über 14 m Scheitelhöhe, dies sehr gestreckte Verhältnis gibt ihm gegenüber anderen Zentralbauten etwas schachtartiges. (Risse bei Strack, Zentral und Kuppelkirchen.) Daß er von vornherein mehr als Baptisterium wie als Sakristei gedacht war, zeigt die Innenausstattung mit dem Taufstein deutlich.



170. Zentralbau auf der Medaille des Francesco Sforza
(n. Heiss, Medaillen d. Renaiss.)

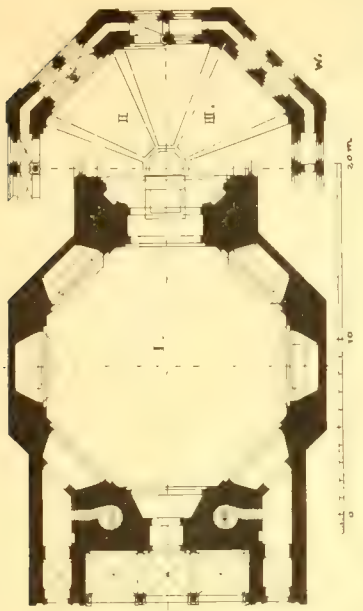
Den Chor, den Bramante 1492—97 an die erst etwa 20 Jahre früher errichtete Dominikanerkirche S. Maria delle Grazie anbaute, kann man als Zentralbau betrachten, so sehr verschwindet das ärmliche und niedere Langhaus neben ihm. Daß es noch vollkommen gotisch durchgeführt worden war, ist bezeichnend für Mailänder Verhältnisse. Der Herzog Ludovico Moro wollte aus ihm ein Mausoleum für sich und seine Familie machen, gerade wie es früher der Malatesta in Rimini mit seiner Franziskanerkirche vorhatte (S. 79) und ließ dafür den eben vollendeten Chor wieder abreißen. Bramante legte in der Breite der drei Schiffe ein 18 m weites Quadrat an, mit Hängezwickeln und niedrigem Tambur in die Halbkreiskuppel übergeführt und erweiterte es seitlich durch zwei große Nischen und rückwärts durch einen Chorraum, wieder mit einer Kuppel und Apsis. Die drei erweiternden Teile haben genau die halbe Breite des großen Quadrats. Wie Urkunden und die Anschlußpfeiler zeigen, sollte auch der Rest der Kirche dem neuen Teil entsprechend umgebaut werden, doch hinderte der Sturz des Ludovico die weitere Bautätigkeit (Abb. 168, 169).

Während hier auf der einen Seite das alte Problem, einen Kuppelbau der Gesamtbreite eines dreischiffigen Langhauses anzugliedern, nochmals aufgenommen wird wie in Florenz, Bologna, Loreto und Pavia, ist auf der anderen Seite die Raumbehandlung den ersten Florentiner Zentralbauten angenähert, indem nicht vom Achteck, sondern vom Quadrat mit eingeschriebenem Kreis ausgegangen wird. Auch die konzentrische Doppelarkade erscheint wie in der Sakristei von S. Lorenzo, der Pazzikapelle und den verwandten Bauten; das Verhältnis der Kreise ist aber verbessert, die Nebenräume haben mehr Gewicht bekommen, so wie es die jüngeren Meister gehalten hatten (Abb. 39 und 90). Die große Kuppel ist ein etwas überhöhter Halbkreis über einer sehr zierlichen lichtspendenden Triforiumsgalerie, von sechzehn kleinen Rundfenstern und einer Laterne erhellt; die kleine trägt ein merkwürdiges Rippengewölbe, das stark an Brunelleschis frühe Versuche erinnert, auch in der Art der Lichtzuführung durch Augen zwischen den Rippen (Abb. 21, 28).

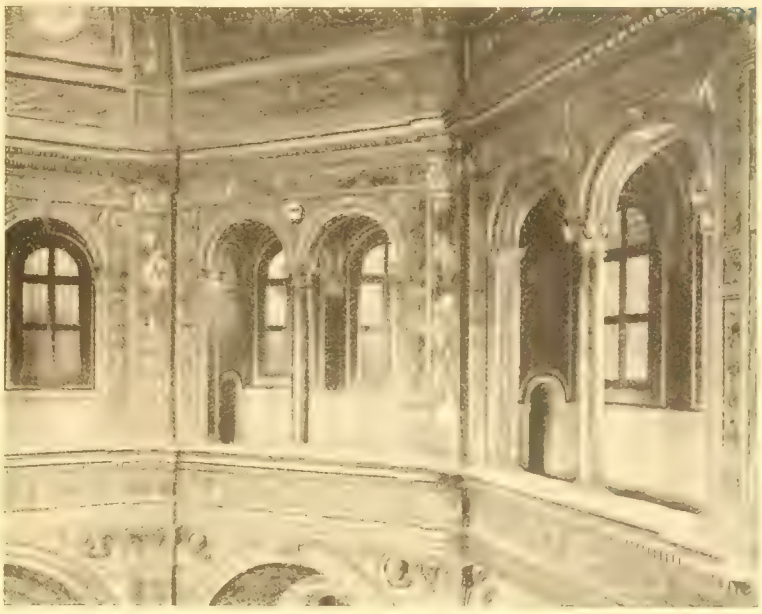
Die Raumwirkung ist imposant bei der respektabeln Größe des Ganzen und dem kleinen Maßstab aller Dekorationselemente. Diese können dem Bramante nur zum geringsten Teil zugeschrieben werden, zumal da die Ausführung von vornherein in anderen Händen lag und die Fertigstellung sehr spät erfolgte. Dasselbe gilt vom Äußeren; der Gesamtumriß, das einzige, was vielleicht der Meister bestimmte, ist zumal von vorne gesehen von hoher Schönheit, von hinten stört der vorspringende Chor und ein abscheulicher Treppenanbau den Genuß der Kuppellinie empfindlich. Die kleine, allzu kleinliche Gliederung des Aufbaus ist echt lombardisch: man glaubt von den unteren Teilen das Sockel- und Fenstergeschoß Bramante zuschreiben zu können, der Rest ist mäßige Bildhauerphantasie, bloß die rhythmisch belebte Galerie über dem außen sechzehnseitigen Tambur ist trotz alledem wunderschön, ein Motiv, das nie seine Wirkung verfehlt.

An die Kirche lehnt sich ein kleiner Säulenhof von fünf gedrückt-elliptischen Arkaden jederseits, den besten florentinischen an Adel der Verhältnisse und Geschmack der Einzelheiten ebenbürtig. Die Vermutung, daß Bramante ihn geschaffen habe, ist geradezu zwingend, sonst müßte man einen toskanischen Meister annehmen, denn ein Einheimischer kann es nicht sein. Deren Art zeigt dagegen ein zweiter länglicher Kreuzgang, der immer noch gotisierende Einzelheiten aufweist und ein Obergeschoß hat, wo die Säulen Holzgebälk tragen. Beide Höfe sind im letzten Jahrzehnt des Jhhs. entstanden.

Es ist schwer zu sagen, wie weit Bramante bei der allgemeinen Stimmung der Lombardei für den Zentralbau selbst aktiv fördernd auftritt oder sich nur von dem allgemeinen



171. Lodi, S. Maria Incoronata, Grundrisse

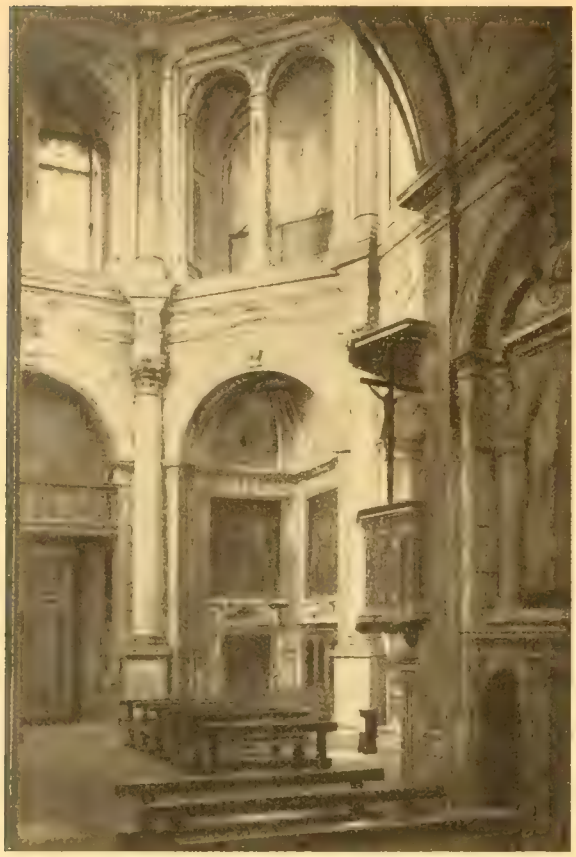


172. Lodi, S. Maria Incoronata, Umgang im Obergeschoß (Phot. Alinari)

Strome treiben ließ. Anregungen dazu fand er ja in Hülle und Fülle vor. Merkwürdig ist, daß der gewaltige spätrömische Bau von S. Lorenzo, der damals noch in der Gestalt, die ihm das 12. Jhh. gegeben hatte, erhalten war, wohl viel beachtet und studiert, aber nie direkt als Vorbild benützt wurde. Immerhin ist die Idee, die Ecken mit Türmen zu beschweren und zu festigen, bei den statisch gut geschulten Mailänder Meistern, auch bei Filarete, nicht spurlos vorübergegangen, jedoch den geschweiften Umgang um das Mittelquadrat, die vier Exedren auf Säulen in zwei Stockwerken zu öffnen, hat wohl den einsamen Grübler Lionardo in manchen Skizzen beschäftigt, ist aber nie zu ähnlichen Kompositionen benützt worden.

Lionardo da Vinci, der seit 1483 im Dienst der Sforza zu Mailand weilte, war sicher architektonisch mehr für das Fürstenhaus beschäftigt als das Ausgeführte oder noch Vorhandene ahnen läßt. Mit der Domkuppel hat er sich in Skizzen intensiv beschäftigt, ein Badehaus für die Herzogin wird erwähnt und für einen Gartenpavillon sind Entwürfe übrig. Mit Bramante hat er allem Anschein nach in regstem Gedankenaustausch gestanden. Von großer Wichtigkeit sind seine Architekturzeichnungen, die in dem berühmten Codex Atlanticus in der Ambrosiana (Herausgeg. von U. Hoepli, Mailand) erhalten sind. Bei seinen Skizzen für Zentralbauten und Langhauskirchen mit Vierungskuppeln springt er mitten in die lombardischen Probleme hinein. Meist geht er dabei vom Achtecksgrundriß aus — etwa von S. Maria degli Angeli (Abb. 29) —, um den strahlenförmig runde, quadratische oder polygone Nebenräume oder große Halbkreisnischen gruppiert sind. Daneben sind auch Rundbauten mit und ohne Umgang und das byzantinische Quadrat, mit vier Stützen unterteilt, durch große Apsiden in den Achsen erweitert und mit Türmchen über den Ecken zu finden. Eine Vorahnung dessen, was zwanzig Jahre später in Rom die Architektenschaft bewegte, leuchtet uns aus diesen leicht hingeworfenen Federskizzen entgegen; aus dem Mailänder Ideenkreis stammt auch Bramantes Plankonzeption zu S. Peter in Rom.

Die Kontinuität dieser Gedanken ist schon lange vor Michelozzos Portinarikapelle bis zurück zu den Vierungen der mittelalterlichen Dome zu verfolgen, z. B. das Kreuz der Certosa enthält ihn (Abb. 163). Von der Kuppel strahlen hier gleiche Räume aus, die nischenumgebene Zentren zweiten Ranges enthalten. Vieles ist nur Projekt geblieben. So ist auf dem Revers der Medaille des Francesco Sforza, die Sperandio zwischen 1460 und 1464 schuf, ein großartiger Zentralbau abgebildet. Wir wissen, daß der Herrscher von Mailand damals sich einen „Tempio della gloria", wohl ein Mausoleum, zu errichten gedachte ähnlich wie der Colleoni,



173. Pavia, S. Maria Coronata (Canepanova)
(Phot. Hoffmann)

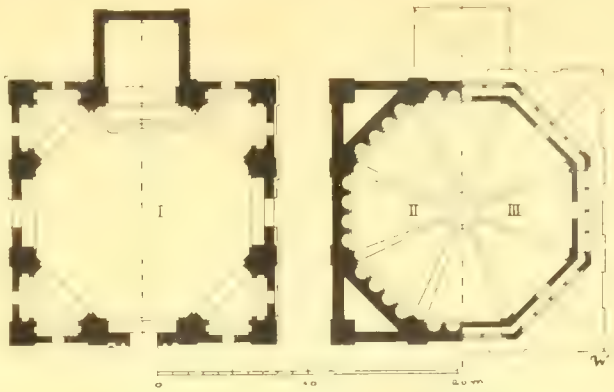
der Malatesta und der Gonzaga und finden den nicht zur Wirklichkeit gewordenen Entwurf perspektivisch hier dargestellt, so daß es möglich ist, den Grundriß mit einiger Wahrscheinlichkeit wiederzugeben (Abb. 170). Es ist eine Fünfkuppelkirche nach Art von S. Marco, der Hauptdom größer als die vier kreuzförmig ausstrahlenden, von denen jeder mit kurzen Tonnenarmen ein eigenes Zentrum bildet. Man vergleiche einerseits die Certosa, andererseits die Wallfahrtskirche von Crema (Abb. 163, 175). Der Verfasser des Plans könnte wohl Laurana, der damals für den Herzog arbeitete, gewesen sein.

Um dieselbe Zeit (1462) hat Pietro da Milano auf einer Medaille für König René von Anjou, den Grafen der Provence, einen Zentralbau dargestellt, der das bekannte neunfach geteilte Quadrat mit großer Mittelkuppel und vier kleineren Diagonalkuppeln als Grundlage hat. (Heiß, Medaillen d. Renaiss., Bd. II, Taf. 4 oder klarer bei Molinier, Les Plaquettes I, S. 67.)

Soviel von Skizzen und Versuchen; die ausgeführten Werke stehen meist der Sakristei von S. Satiro näher. S. Maria Incoronata in Lodi folgt ihr in der Anordnung des Aufbaus, nicht aber in den Verhältnissen, denn während dort alles eng gedrängt in die Höhe gezogen ist, dehnt sich hier der Raum zu einer wohltuenden Breite und Stattlichkeit aus (Abb. 171, 172). Von der ganzen Gruppe ähnlicher Bauten ist die Innenwirkung die am besten gelungene, obgleich der feine farbige und goldene Schmuck damals nur zum Teil ausgeführt wurde und heute viele Zutaten der Barockzeit und des 19. Jhhs. stören. Der Chorbau wurde erst 1691 hinzugefügt, vorher war nur eine einfache Altarnische da.

Die Kirche wurde 1488 von Giov. Battagio begonnen und von Dolcebuono und Laz. Palazzo um 1494 vollendet. Der Durchmesser des Achtecks beträgt 14 m, die Höhe 24,5 also $1 : 1^3/_4$. Die in der Ecke gebrochenen Pilaster, die schmale, säulengeteilte Galerie und die Art der Beleuchtung sind ähnlich wie in S. Satiro, bloß die Kuppellinie ist hier steiler, die Geschosse dagegen gedrückter. Die trapezförmigen Kapellen haben ähnlich verjüngte Gliederungen wie der Scheinchor von S. Satiro. Ausnahmsweise ist dem Zentralbau eine richtige Fassade vorgelegt: Zwei Türme, von denen bloß einer ausgeführt ist, flankieren die dreiachsige Eingangsloggia. Die aufragenden prismatischen Mauern entbehren des Reizes einer äußeren Kuppelgalerie, nur eine zierliche Balustrade läuft oben herum.

Bramante selbst soll die 1492 begonnene S. Maria Coronata (Canepanova) zu Pavia entworfen haben, doch ist die Kirche erst spät (1564) ausgebaut worden und die Zuschreibung sehr unsicher. Die Grundrißdisposition ist ähnlich der vorigen Kirche, nur haben die Diagonalnischen reine Dreiecksform. Als Chor ist in der Hauptachse ein zweiter kleinerer Zentralbau mit abgeschrägten Ecken, Hängezwickeln und kassettierter Halbkreiskuppel angefügt, durch große seitliche Kapellen erweitert. Im Hauptraum sind statt der Pilaster Eck-säulen in zwei Geschossen angeordnet, die Galerie ist hoch und weit, die achtseitige Kuppel spitzbogig geschlossen, die Raumverhältnisse ähneln der Incoronata, die Höhe aber bei gleicher Breite um 2 m größer. Die Ausgestaltung des Innenraums hat ganz den Charakter späterer Zeiten, die Raumwirkung steht weit unter der vorhergenannten. Der unvollendete Außenbau ist dadurch interessant, daß vier ganz losgelöste Diagonaltürmchen den achteckigen Mittelbau zwischen sich nehmen sollten (Abb. 173).



174. Busto Arsizio, Madonna di Piazza

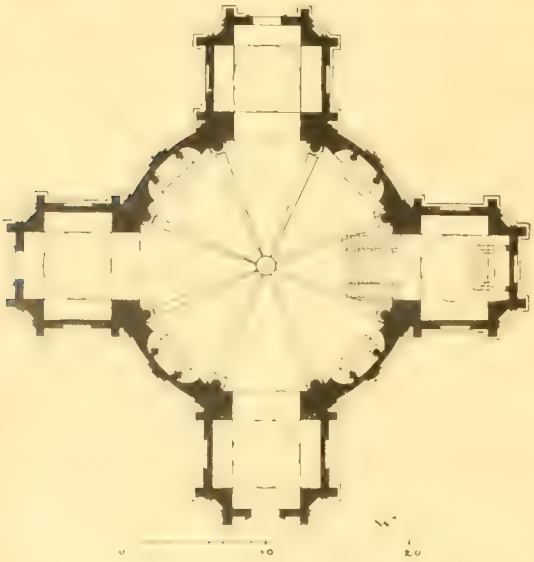
Nach ähnlichem Plan, aber logischer und geschlossener in Grundriß und Aufbau, wurde 1518—23 die Madonna di Piazza zu Busto Arsizio von den Baumeistern Ballarati und Lonati erbaut (Abb. 174). Das Achteck hat mit 14 m genau den gleichen Durchmesser wie in Pavia und Lodi, seine Höhe verhält sich zur Breite wie 3:2. Über den hohen Arkadenbögen des Erdgeschosses läuft unter dem Ansatz der achteckigen Kuppel eine kleingliedrige Nischengalerie mit Statuen herum, die den sonst gebräuchlichen Umgang hier ersetzt. Der Außenbau ist besonders wohlgelungen: Ein einfacher, lisenenbesetzter kubischer Unterbau mit reichen lombardischen Portalen, darüber die zierliche achtseitige Galerie, die die Kuppel verkleidet und das Zeltdach trägt, obenauf noch eine zweistöckige Laterne (Abb. bei Strack, Zentralkirchen, Bl. 3). Alles ist noch ganz im Charakter der lombardischen Überlieferung gehalten, nach einheitlichem Plan, eines der liebenswürdigsten Erzeugnisse des Stils.

Das leider außen unvollendet gebliebene S. Magno zu Legnano, 1504 von Giacomo Lampugnani begonnen, 1529 nach längerer Baupause unfertig geweiht, und später mannigfach verunstaltet, scheint das direkte Vorbild der vorigen Kirche gewesen. Hätte der Bau bessere Schicksale erlebt, würde er an die erste Stelle rücken. Höhe und Breite sind 24 und 16 m, also das Normalverhältnis. Der Grundriß ist durch einen niedrigen Kranz rechteckiger Kapellen erweitert, was reichere Durchblicke ergibt, sonst ist der Aufbau ganz wie in Busto.

In S. Croce zu Riva am Gardasee hat Chr. Solari um 1520 nochmals die gleiche Raumkomposition bei kleineren Maßverhältnissen, doch ohne den äußeren Kapellenkranz wiederholt, in S. Maria della Passione in Mailand sie als Chorraum einer dreischiffigen älteren Kirche angegliedert; beidemale mit Ecksäulen in den Achteckswinkeln. Die Formensprache ist aber nicht mehr die alte lombardische, sondern gehört schon der späteren Stilperiode an. Weitere oberitalienische Zentralbauten sollen später, bei Besprechung der Nachfolge von St. Peter in Rom, erwähnt werden. Übrigens hat auch die Vierung des 1487 von Christ. Rocchi begonnenen Doms von Pavia (Abb. 76, 78) die deutlichsten Beziehungen zu dieser Gruppe von Bauten; vielleicht ist sie sogar ihr Ausgangspunkt. Beim inneren Ausbau, der erst im 19. Jhh. in notdürftiger und vom ursprünglichen Plan abweichender Weise fertiggestellt wurde, glauben manche die Hand des Bramante, der neben anderen die Pläne begutachtete, zu erkennen; die Ähnlichkeiten mit der Certosafront lassen aber eher auf Dolcebuono oder einen anderen Schüler des Meisters schließen.

Die Wallfahrtskirche S. Maria della Croce bei Crema weicht in mancher Beziehung von dem eben behandelten ganz geschlossenen Typus ab. Dem Mittelteil sind in den Hauptachsen vier kleine kreuzförmige Nebenzentren locker angegliedert, als eigentliche Kreuzarme zu unbedeutend, für bloße Kapellen zu aufwändig, drei dienen als Eingangsräume, während der vierte den bedeutend erhöhten Chor und eine Krypta enthält. Der Mittelkörper ist außen rund, innen achteckig mit flachen Altarnischen in den Diagonalen, die Innenecken mit Säulen in zwei Geschossen besetzt. Die Galerie im ersten Stock ist ganz schmal und nach außen und innen mit Fenstern durchbrochen, die achtseitige Kuppel von einem zierlichen Arkadengeschoß und einem Zeltdach in ihrer äußeren Erscheinung wie gewöhnlich verhüllt. Daß dies oberste Geschoß gotische Motive stärker anwendet als die unteren Teile, scheint auf einem Wechsel in der Bauleitung zu beruhen; das Ganze ist ein hübsches Beispiel echt lombardischer Ziegelarchitektur und zeugt von hervorragendem konstruktiven Geschick. Die Dächer über den Nebenkuppeln sind spätere Zutaten, überhaupt scheint vieles gegen die ersten Absichten verändert (Abb. 175, 176).

Giovanni Battagio fertigte 1490 Pläne und Modell an, nach drei Jahren eifrigen Bauens wurde infolge von Zwistigkeiten mit den Bauvorstehern dem Giov. Ant. Montanaro aus Crema die Weiterführung über-



175. 176. Crema, Santuario della Madonna
Phot. Alinari

lassen, der die Kirche um 1500 vollendete. Seine rohere und altertümlichere Weise ist von der des Battagio gut zu trennen. Der Durchmesser des Innenraums beträgt 17,2 m, die Höhe fast 30 m, das Verhältnis ist also wie in Lodi 1 : 1¾. Die Dekoration ist langsam im Laufe des 16. Jhhs. fertig geworden, später durch Blitzschlag und andere Unglücksfälle schwer beschädigt, so daß heute das Innere mit seinen späten Zutaten und Erneuerungen kein rechtes Bild des ehemaligen Zustandes ergibt.

Den absonderlichen Grundplan mag teilweise der Wunsch, die Kreuzesform symbolisch zu betonen, veranlaßt haben, er erinnert in der Gruppierung der Nebenräume ein wenig an S. Lorenzo in Mailand und scheint eine längere Vorgeschichte zu haben. Burckhardt weist im Cicerone auf den Tempel in Peruginos Sposalizio zu Caën hin, wo vier kleine offene Eingangshallen den achteckigen Hauptraum umgeben. Es gibt aber näherliegende Vorbilder. Unter den Skizzen Lionardos findet sich ein Rundbau mit hoher Kuppel, der in halber Höhe von einer ringförmigen Terrasse umfaßt wird, also wahrscheinlich einen Umgang besitzt. Daran lehnen sich in den Hauptrichtungen vier kleinere runde Kuppeln. Besonders wichtig für die Vorgeschichte von Crema ist aber der auf Abb. 170 dargestellte Ruhmestempel des Francesco Sforza auf Sperandios Medaille. Auf diesem nicht zur Ausführung gelangten Projekt scheint Battagios Plan für Crema wesentlich zu fußen.

Von weiteren Kirchenbauten der Bramanteschule zu Mailand sind noch zu nennen: S. Maria presso S. Celso, 1493 von Dolcebuono als Umbau einer älteren Anlage begonnen, später noch wiederholt verändert. Ursprünglich war es eine einschiffige Halle mit kassettierter Tonne und einer Vierungskuppel, die außen eine schöne zwölfseitige Galerie hat. Ein streng klassisch gezeichneter Vorhof, für den vielleicht Dolcebuono noch die Pläne lieferte, trennt die Kirche von der Straße. Eine Kuppel, ähnlich wie S. Maria delle Grazie, und einen trefflichen Glockenturm hat S. Maria bei Saronno, um 1500 von Vinc. dell' Orto. Dann S. Maurizio, (Monastero maggiore), ein merkwürdiger Rückfall in nordisch-gotische Anlageform, ebenfalls von Dolcebuono 1503 begonnen. Die zehn schmalen Joche der einschiffigen Nonnenkirche sind mit einem schematisch behandelten Netzgewölbe überdeckt, die eingezogenen Streben schließen unten Kapellen, oben Emporen ein. Diese öffnen sich gegen das Schiff mit jenem Bogen- und Säulenmotiv, das später Palladio an der Basilika von Vicenza anwandte. Die Einzelformen der nach dem Tod des Dolcebuono von anderen vollendeten Kirche sind schon klassisch reif.

Dem Bramante wird allgemein die großartige Portalwölbung an der unscheinbaren gotischen Kirche S. Maria Nova in Abbiate Grasso zugeschrieben, die mit einem hohen Tonnenbogen, auf zweigeschossigen Säulenpaaren ruhend, den unregelmäßigen Vorhof der Kirche unterbricht (Abb. 177). Ihr Bau ist bald nach

Fertigstellung des noch halb mittelalterlichen Arkadenhofes um 1497 angefangen, aber die Ausführung hat sich nach den vorgeschrittenen Formen bis weit ins 16. Jhh. erstreckt, die Rückwand ist sogar erst 1615 dazugekommen. In dem Bogen irgendeinen Anklang an antike Vorbilder, etwa Triumphbogen sehen zu wollen, ist ganz falsch, auch mit Albertis klassizierender Fassade von S. Andrea zu Mantua besteht kein Zusammenhang, dagegen ein deutlicher mit den großen romanischen Portalmotiven in Parma, Piacenza, Verona oder Trient. Auch die zweigeschossige Säulenarchitektur findet sich dort, z. B. am Seitenportal des Doms von Verona. Man ist gewohnt, dies Tor als eine Vorstufe für die große Abschlußnische am Giardino della Pigna des Vatikanhofes zu betrachten, aber auch das ist unrichtig, denn nach neueren Feststellungen rührt diese nicht von Bramante her, sondern wurde erst 1560, vermutlich nach einem Entwurf des Michelangelo errichtet, vorher war nur eine breitere halbkreisförmige Erweiterung der eingeschossigen Rückwand da. Mit Bramante hat der Bogen wohl nichts zu tun, als daß die Formen auf einen seiner Mailänder Nachfolger, etwa Dolcebuono, hindeuten. Dagegen ist auch hier das Fortleben oder die Wiederaufnahme von Motiven des 12. Jhhs. zu erkennen.

177. Abbiate Grasso, S. Maria Nuova, Portal im Vorhof
Phot. Ferrario

Über Bramantes Schaffen in Mailand schwebte der Unstern der Kriege, deren Schauplatz die Lombardei wurde; die Franzosen besetzten die Stadt wiederholt und stürzten das Fürstenhaus der Sforza gerade in der Zeit, als Bramante anfing sich als Baumeister hervorzutun. Er mußte 1499 der Stadt den Rücken kehren und viele Bauten blieben unfertig oder wurden später nicht in seinem Sinne weitergeführt, aber doch hat sein Wirken hier wichtige Fortschritte in der Baukunst gebracht, nämlich die Anfänge zu klassisch gereifterer Gestaltung, die überall in den Werken seiner Schüler und Nachfolger zu Tage tritt.

Ein gesichertes Werk Bramantes ist die sog. Canonica von S. Ambrogio, von der nur die eine Seite des an die Kirche gelehnten Hofes ausgeführt wurde, infolge der eben erwähnten Umstände ein unförmlicher Torso, hinter dem sich aber ein Entwurf von hohem Adel verbirgt. Der Vergleich mit dem ähnlichen Hof von Urbino liegt nahe, auch hier sollte das geschlossene Obergeschoß durch Pilaster gegliedert werden, aber die Verhältnisse der Arkaden sind schlanker und eleganter, die Säulen haben hohe Kämpferaufsätze und die Ecken sind hier nicht durch starke Pfeiler gefestigt, sondern ihre Säulen bloß durch merkwürdige Aststümpfe, Baumstämmen gleich, ausgezeichnet. Bramante hat sich noch nicht Albertis puritanische Forderung, daß die Säule keinen Bogen tragen dürfe, zu eigen gemacht, sondern er wendet das schöne Motiv der Säulenarkaden noch wie Laurana unbekümmert an; erst in seiner römischen Zeit tut er diesen letzten Schritt zu klassischer Bindung.

Der Kardinal Ascanio Sforza, der Bruder des Ludovico Moro, hat 1492 den ganzen alten Komplex des Ambrosiusklosters nach Entwürfen Bramantes zu erneuern begonnen, 1499 wurden die Arbeiten eingestellt und später nur notdürftig vollendet, bloß das Mittelintervall des Canonicahofes, wo ein großer Bogen auf Pilastern in den Oberstock hineinreicht, ist nachträglich hinzugekommen. Noch zwei andere Arkadenhöfe, die das Refektorium zwischen sich nehmen, sind nach Bramantes Entwurf 1493 angefangen worden, heute

178. Mailand, Hof der Canonica von S. Ambrogio (Phot. Alinari)

dienen sie als Militärspital in noch traurigerem Zustand. Die dorischen Erdgeschoßhallen sind ähnlich wie die der Canonica, das Obergeschoß ist mit jonischen Pilastern in verdoppelter Anzahl geteilt und zwischen ihnen sind noch Blendarkaden eingefügt.

Was Bramante am Kastell zu Mailand, in der Rocchetta und der Corte Ducale geschaffen haben mag, ist heute ebenso ruinos, verbaut oder willkürlich restauriert. Bloß die anmutige Ponticella, eine Brücke über den Schloßgraben mit einer leichten Loggia drauf, läßt noch einen Schimmer seiner Kunst ahnen; ebenso ist es mit dem Kastell Vigevano, wo von seiner umfangreichen Tätigkeit nur ein paar zugemauerte Bogen eines schönen Hofraums übrig sind. Auch an den Überbleibseln von Mailänder Privathäusern, an einigen Höfen und Portalen, wird der Kenner die Hand Bramantes oder seiner Schule spüren, so an Casa Grifi, Zucchi, Carmagnola, Pozzobonello und im Hofe des erzbischöflichen Palastes.

Von den übrigen Städten des westlichen Oberitaliens ist wenig zu berichten. Genua bekommt erst im Laufe des 16. Jhhs. architektonisches Gewicht, vorher haben Lombarden an einigen Häusern Marmorportale und besonders die Johanniskapelle am Dom geschaffen, ein niedriger Kuppelbau von 1492, der sich mit einer säulengetragenen Schauwand gegen die Kirche öffnet; diese Wanddekoration ist ein interessantes Frühwerk oberitalienischen Stils, von Domenico, Elia und Giov. Gagini 1446 begonnen, in den Verhältnissen und der Überfülle von Einzelheiten nicht besonders glücklich. In Turin hat der Florentiner Epigone Amadeo da Settignano 1491—98 den Dom erneuert, außen und innen keine hervorragende Leistung. Bloß im Norden haben die Brüder Rodari mit dem Umbau des alten Doms von Como ein prächtiges Zeugnis selbständigen Künstlertums hinterlassen; die Fertigstellung des umfangreichen Werkes, namentlich der überkuppelten zentralisierten Vierung hat sich unter Mitwirkung des Christoforo Solari und anderer Mailänder Architekten lange hingezogen und gehört erst den folgenden Jahrhunderten an, doch kann sich das, was Tommaso Rodari 1487—1519 geschaffen hat, getrost der Certosa zur Seite stellen. Der Meister beginnt in der unbekümmert-freien Weise der lombardischen Steinmetze, aber er nähert sich allmählich bei den rückwärtigen Teilen immer mehr der monumentalen bramantischen Art. Ihm und seinen Brüdern wird auch die Marienkirche von Tirano und Front von S. Lorenzo zu Lugano zugeschrieben.

ENDE DES ERSTEN TEILS.

LIBRARY
University of Toronto
AUG 1 Library
UNIVERSITY OF TORONTO

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED